

# **Fiatal kutatók és Olaszország**

## **Tanulmányok**



SZEK Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó  
Szeged, 2008

# **Fiatal kutatók és Olaszország**

## **Tanulmányok**

SZEK Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó  
Szeged, 2008

Szerkesztő  
**Pál József**  
**Mátyás Dénes**  
**Róth Márton**

Lektorálta  
**Sallay Géza**

Nyomdai előkészítés  
**JGYF Kiadó**

A kötet kiadását a SZTE Bölcsészettudományi Kar támogatta

© Szerzők

ISBN 978 963 7356 93

Kiadja: SZEK Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó  
Felelős kiadó: Pitrik József menedzserigazgató  
Terjedelem: 12 ív (B5)

Nyomdai és kötészeti munka:  
Opár Bt., Budapest  
Czakó Győző ügyvezető

## Tartalom

Pál József: Bevezető .....	5
Marina Beer: Magyarország az olasz irodalomban – kalandozások .....	7
<i>Irodalom</i> .....	17
Máté Ágnes: Eurialus és Lukrécia – nálunk és más nemzeteknél .....	19
Angela Maria Iacopino: A klasszikus minták rétegződése a <i>Pokol</i> IX. énekében .....	27
Ónozoné Süli Tünde: „S a Napba néztem, ember erejin túl” .....	35
Andróczki Anett: A <i>Fioretti</i> irodalom és hagiográfia között .....	43
Petneházi Gábor: Erasmus és Itália .....	49
Veres Ágnes Judit: Szerzetesi és asszonyi beszédek Bandello novelláiban .....	57
Róth Márton: A táplálkozás kérdése a XVI-XVII. századi utópiákban .....	65
Mátyás Dénes: A tárgyak szerepe Andrea De Carlo <i>Treno di panna</i> című regényében .....	73
Lorenzo Marmioli: Világirodalmi vonatkozások <i>A vörös postakocsi</i> ban .....	81
<i>Színház</i> .....	87
Szilágyi Annamária: Verdi és Cammarano. <i>A trubadúr</i> szöveggönyve .....	89
Haraszi Enikő: „Hanno ammazzato compare Turiddu!” – Verista operák az előző századfordulón .....	97
Szokács Kinga: Színház és másság – A volterrai <i>Compagnia della Fortezza</i> börtönszínházról .....	105
Szabados Edina: Színházi legenda vagy bulvárszínház? .....	113
<i>Művészettörténet</i> .....	121
Tüskés Anna: A velencei kútkavák irodalmi említéseinek szerepe a Velence-kultuszban .....	123
Gyertyános Éva: Árpád-házi Szent Erzsébet korai ábrázolásai Itáliában .....	131
Sárossy Péter: Antik pénzérmék Cesare Ripa <i>Iconologiájában</i> .....	137
Buffagni Patrizia: Az anyaság mítosza Giovanni Segantini és Gustav Klimt szimbolista műveiben .....	145

Székely Miklós: Magyar művészet Olaszországban 1902-1911 között az olasz kritika tükrében .....	153
<i>Filozófia</i> .....	165
Radnóti Judit: A mítosztalanítás mítosza – A gyenge etika paradoxonja .....	167
<i>Történelem</i> .....	175
Nagy István Ferenc: A Nápoly-Szicíliai Kettős Királyság 1848-as alkotmánya .....	177
<i>Nyelvészet</i> .....	185
Lanteri Edina: A ligur dialektus nyelvpolitikai vonatkozásai .....	187

## Bevezető

A Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának olasz program szerint tanuló PhD hallgatói először szerveztek országos, sőt azon túl is terjedő olasz-magyar doktoranduszi konferenciát. A főszervezők és szerkesztők: Mátyás Dénes és Róth Márton. A felhívásra sokan jelentkeztek az italianisztikai kutatásokat folytató egyetemi tanszékekről vagy akadémiai intézetekből: a nagy humán területekből (történelem, irodalomtörténet, nyelvészet, művészettörténet) választott témákkal. A kezdeményezéshez kapcsolódott a római „La Sapienza” egyetem irodalomtörténeti PhD-iskolája és hungarológiai központja is, a legtöbbben Marina Beer professzorasszony és Sárközy Péter professzor tanítványai közül.

A 2008. május 5-6-án megrendezett konferencián a szó elejétől végéig a doktoranduszoké volt, akik esetenként nagyon érett művekkel szerepeltek. A konferencia-helyzetből adódóan a jelenlévő oktatók nem mint a hagyományos értelembe vett tanárok, hanem mint társak, kollégák, barátok szóltak hozzá az olasz nyelven elhangzott előadásokhoz. A kötet nem egyszerűen a felolvasott tanulmányok közlése. Az eltelt hónapok alatt az elhangzott tanácsok alapján továbbfejlesztett írások olvashatók itt, úgy, hogy a szerzők figyelembe vették a magyar olvasók igényeit is, ahol a nyelvváltás szemléletváltást is igényelt, ott eszerint jártak el. Imponálóan gazdag anyag, okos és friss szemléletű elemzések és hibátlan szakmaiság jellemzi az itt közölt írásokat és szerzőiket. Ami feltétlenül biztató jel a hazai italianisztika jövőjét tekintve.

A mostani doktoranduszok közül többen mindazokkal az adottságokkal rendelkeznek, amelyek ahhoz szükségesek, hogy jelentős tudományos pályát fussanak be, s megoldják az emberiség története legnagyobb (és számukra legkedvesebb) kultúrája ismeretének és megismertetésének idő és hely szerint reánk váró feladatait. S azokat az újakat is, amelyekről mi, tanárok, ma még nem is tudhatunk.

Pál József

Marina Beer

## Magyarország az olasz irodalomban – kalandozások

A szegedi olasz-magyar konferencia alkalmából született következő észrevételemmel őszinte tiszteletemet szeretném kifejezni a fiatal magyar és római italianistákat vendégül látó esemény előtt. A két ország kapcsolatáról íródott tanulmányok, a közöttük fennálló egyetemi cserekapcsolatok hagyománya – melyek közé a jelen alkalom is tartozik – nem új keletű: visszanyúlik egészen a reneszánsz idejére, az itáliai és magyarországi uralkodók között fennálló kapcsolatokra, Corvin Mátyás humanizmusára; példáiként szolgálnak az olasz származású tanítók-tanárok magyar udvarokban és egyetemeken folytatott tevékenysége valamint a magyar diákok több évszázados jelenléte is a padovai és ferrarai egyetemeken vagy a római Collegium Germanicum-Hungaricumban – ma pedig a Magyar Akadémián. Mostani hozzászólásaimat tehát inkább egyfajta – a jelen alkalom előtti – tiszteletadásnak nevezném, mintsem tudományos értekezésnek, hiszen ez utóbbiról az ifjú kutatók fognak gondoskodni, akik olasz és olasz-magyar témájú kutatásokkal mélyítik tudásukat: épp ezért ahelyett, hogy egy szigorú rendszert követő előadást tartanék, inkább csak egy olyan italianista észrevételeit szeretném megosztani Önökkel a témával kapcsolatban, aki Magyarországgal és annak itáliai kapcsolataival – és ezt talán sajnálkozva, de szégyenkezés nélkül mondom – csak az utóbbi időben kezdett foglalkozni, éppen eme alkalomból kifolyólag, és ezért hálával tartozik a konferencia szervezőinek.

Jelen esemény arra ösztönzött, hogy beleolvassak a múlt század (számos és témáiban igencsak gazdag) olasz-magyar konferenciáinak értekezéseibe<sup>1</sup>, melyek alapjául éppen ezen figyelemreméltó, szilárd és állandó kapcsolatok szolgáltak: jól mutatja mindez az olasz nyelv magyar oktatásban betöltött jelentős szerepét is, amit más európai nyelvekhez hasonlóan tanítanak és művelnek Magyarországon – sőt, az talán még némi előnyt is élvez a többi nyelvvel szemben –, és amit az ifjú magyar italianisták, akikkel alkalmam nyílt találkozni, nagyszerűen beszélnek is.

---

<sup>1</sup> Lásd többek között: V. BRANCA – KARDOS T. (szerk.): *Il romanticismo*, Atti del VI Congresso AISSLI (Budapest-Venezia, 10-17 ottobre 1967). Akadémiai, Budapest, 1968; V. BRANCA – S. GRACIOTTI (szerk.): *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*. Leo Olschki, Firenze, 1985; SÁRKÖZY P. (szerk.): *Italia ed Ungheria dagli anni trenta agli anni ottanta*. Universitas, Budapest, 1998; S. GRACIOTTI – C. VASOLI (szerk.): *Spiritualità e letture nella cultura italiana e ungherese del basso Medioevo*. Leo Olschki, Firenze, 1995; BITSKEY I. (szerk.): *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma: contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca*. Viella, Roma, 1996.

De éppen mivel számos tanulmány létezik már a témában, és a fennálló kapcsolatok folytatóságát a két nemzet kutatóinak közös munkája is jól mutatja, úgy gondoltam, hogy – még mielőtt kezdetét veszik az elkövetkező napok programjában szereplő tudományos előadások – a konferenciát megnyitó szavaim egy kevésbé „tudományos” és nehezebben kitapintható dologra vonatkoznának: vagyis arra, hogy Magyarország miként jelenik meg (közvetlenül vagy közvetett módon) az olasz irodalomban – irodalomként értve a fordításokat, a filmeket, a zenét és az ifjúsági regényeket is, mint amilyen Molnár Ferenc *Pál utcai fiúk* című műve, amely több generáció olasz fiataljainak közös irodalmi élménye. E „magyar jelenlét”-nek szeretném az összefoglaló képét vázaltszerűen megrajzolni a kollektív memória részét képező különböző eseményeket, szövegeket, olvasmányokat, olykor különös és egyedi kapcsolódási pontokat, ismert és feledésbe merült könyveket, sztereotípiákat és közhelyeket, életrajzi adatokat, a történelem nagy eseményeit és azok emlékezetét felidézve.

Előadásom tehát egyfajta irodalmi kalandozásnak nevezhető, ami egy olyan költőtől indul, aki maga is a kalandozások nagymestere volt, főképp, ha az írott formában öltött testet: arra a Ludovico Ariostóra gondolok, akinek nem volt kedvére a Magyarországra való utazás lehetősége (ezzel kisebb szünetet is előidézett udvari előmenetelében), és *I. Szatírájában* nem túl hízelgő képet nyújt a magyar földről az olasz olvasók számára, miközben azon okokat ismerteti, amelyek miatt felmondja szolgálatát uránál, Ippolito d’Este bíborosnál, akit 1517 őszén II. Lajos magyar király az egri püspökségbe hívott<sup>2</sup> – ne felejtjük el, milyen erős szálak fűzték egymáshoz Ferrarát és Magyarországot a különböző szellemi (Guarino és Janus Pannonius közötti) és dinasztikus (az Este és az Aragóniai, valamint az Este és a magyar uralkodócsalád közötti) kapcsolatoknak köszönhetően:

S amit felhoztam, egy se volt csalárd ok,  
s külön mindegyik igazolta rendben,  
méltányos-e, hogy az úttól elállok.

Legfőbb ok persze életem, amelyben  
kurtább ideig lenni, mint kiszabta  
Fortuna vagy az Ég, nincs semmi kedvem.  
[...]

Nem bírja szervezetem a hideg tél  
viszontagságait, pedig keményebb  
ott északon az sokkal a mienknél.

<sup>2</sup> Ippolito d’Estét 1497-ben nevezték ki az egri püspökség élére, ami megkövetelte az ott tartózkodást. Többször is járt Magyarországon, 1487-94, 1512-13 és 1517-20 között.



S nem is csak a hideget sínyleném meg,  
de a kemencefüst úgyszinte mérgem,  
s jobban, mint tőle, pestistől se félek.

S ugyanazon helyen kell lakni télen-  
nyáron, evést-ivást és más efféle dolgot  
egyhelyt csinálnak azon a vidéken.

Nem szokna meg sosem idevaló ott,  
de még talán a levegőt se, melyben  
hegyi áramlatok örvénye forrong.

A váladék, mely gyomromból szünetlen  
fejembe száll s náthát okoz, tudómre  
ülededik le, fojtana meg engem,

s a túl erős bor, melyet bőven önt le  
mindenki ott, s nem tisztán inni vétek,  
s nem inni pláne, csakhamar megölné.

S amiből egy csipet számomra méreg:  
bors, paprika s más, ott a legdúsabban  
azzal fűszerezik az összes ételt. [...] <sup>3</sup>

Az invektíva Ludovico jóval fiatalabb öccsének, Alessandrónak a buzdításával  
zárul, hogy induljon el egyedül a távoli vidékre:

Mi életemből még maradt, igyekszem  
mindenképp óvni, de te, ki utánam  
tizennyolc évvel érkezél, mehetsz, menj,  
a magyar és a német földre bátran,  
s fagyban, melegben urunk nyomdokán járj,  
és pótolj engem is szolgálatában. [...] <sup>4</sup>

Ariosto megállapításait könnyen félre lehet értelmezni, ha a *Szatírák* megfelelő  
szövegkörnyezetéből, vagyis az önéletrajzírás kontextusából kiemelve vizsgáljuk  
őket: Ariosto műve ugyanis elsősorban irodalmi önéletrajz – egy olyan különleges  
önéletrajzi írás, ami azt kívánja megindokolni a „világnak”, hogy aki ír, az miért  
éppen íróvá lett, és miért nem valami mássá. Az irodalmi önéletrajzban a szerző  
tehát igyekszik megvédeni saját költői elhivatottságát, amit (az irodalomra, a  
költészetre való) „megtérés”-ként mutat be, valamint védelmezni önmagát azon  
emberek vádjaival szemben, akik cselekedeteit gyakorlati, világi vagy politikai  
szempontok alapján ítélik meg (Dante is a *Convivio* 1, 2-14-ben csupán két dolog  
esetén tartja elfogadhatónak, hogy önmagunkról beszéljünk: ha egyfajta megtérést  
beszélünk el, vagy ha valamilyen váddal szemben védjük magunkat). Ariostónak

---

<sup>3</sup> Vö. L. ARIOSTO: *Satira I*, A Messer Alessandro Ariosto et a Messer Ludovico da Bagno, 22-54 s.  
Az idézetek megtalálhatóak: L. ARIOSTO: *Satire*. C. Segre (szerk.), Einaudi, Torino, 1987. (A  
*Szatírák* magyar fordításainak alapjául szolgáló kötet: L. ARIOSTO: *Szatírák – Satire*. Simon Gyula  
(ford.), Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1996. – a szerk.)

<sup>4</sup> Vö. L. ARIOSTO: *i. m.* 220-225 s.

pedig mind a hét *Szatírája* (1517-1524) a *defensio* retorikai felépítését alkalmazza: céljuk, hogy megvédjék a költőt mindazokkal szemben, akik valamilyen hiányossága végett vádolják őt, amiért elutasított egy-egy életpályát vagy hivatást (az udvari emberét, a férjét, a humanistáét), illetve azoktól is, akik más életutat szánnának neki. De a *Szatírák* egyben iróniába burkolt büszkeséggel is mesélnek az epikus költő és költészete „augustusi” szemléletre való teljes áttéréséről, ami Ariosto életének legfőbb gondja ezekben az években: a bíboros szolgálatának kényszerétől való mentesülés valamint az eddigi (mint kiderült, mégsem neki való) megbízatás öccsére történő átruházása ezt a szemléletváltást jelképezi, amihez Magyarország csak ürügyként szolgál. Hogy szokatlan döntése védelmére keljen az elfogadott udvari magatartásformákkal szemben, Ariostónak minden rendelkezésére álló *argumentumot* segítségére kellett hívnia: felerősítette jelentéstartamukat, a hiperbola eszközével pedig kibővítette a bíboros udvarának útleírásaiból eredeztethető közhelyek jelentését: a sár, a hideg, a távolság, a kályhák füstössége és a magyar gasztronómia már minden bizsonnyal elcsépelte beszédtemák voltak a püspök és emberei pannóniai egyházmegyében tett két hosszú lelkipásztori látogatása óta. Egy hasonló helyzetben lévő másik ferrarai *cortigiano* leveleit olvasván, aki – nem rendelkezvén Ariosto függetlenségével – arra kényszerült, hogy elkísérje a bíborost, nem sok különbséget találunk:

Io anderò in là, in quelle bande, più barbare che la Barbaria, per qualche grave peccato che avrò comesso: pur, patientia [...]. Noi anderemo finalmente in quella maladetta Ungaria, dove a' tempi de' Romani si solevan relegare i malfattori! Ma, se Dio mi dà gratia che mi ritorni salvo, ho speranza che anderò in Paradiso tutto intero calzato et vestito, perché ben vorrian essere gravissimi li peccati ch'io per tutta mia vita havessi commessi, che, stando là pur un sol mese, non fussero più che convenientemente puniti.<sup>5</sup>

Így ír Isabella d'Estének Ippolito d'Este egy másik udvari embere és bizalmasa (és egyben Aristo egyik barátja), a Postumónak hívott orvos, Guido Silvestri<sup>6</sup>. Néhányan pedig a bíborost hosszú útján elkísérő udvarbeliek és nemesurak közül (körülbelül egy tucatnyian) igyekeztek még az indulásuk előtt végrendeletet hátrahagyni<sup>7</sup>. 1517-

<sup>5</sup> „Oda megyek majd, azokra a barbárokénál is barbárabb vidékekre, valami súlyos véték / miatt, amit elkövethettem: de nyugalom [...]. Végül arra az átkozott Magyarországra megyünk majd, / ahová a rómaiak idején a gonosztevőket szokták száműzni! De ha Isten megadja azt a kegyelmet, hogy / épségben térjek vissza, van rá reménységem, hogy a Paradicsomba jutok majd én jámbor lélek, mert / nagyon súlyosak kell, legyenek a bűnök, amiket egész életem során elkövettem, ha azokat, csak / egy hónapot is ott töltve, nem bűnhődöm meg elégségesen.” (a szerk.)

<sup>6</sup> A leveleket lásd: M. CATALANO: *Vita di Ludovico Ariosto*. Leo S. Olschki, S. A. ÉDITEUR, Genève, 1930, I, p. 443.

<sup>7</sup> Így tett Ludovico da Bagno és Celio Calcagnini. Vö. M. CATALANO: *i. m.* p. 451.

ben Ariosto, mint az *Eszeveszett Orlando* szerzője (amit 1516-ban adtak ki Ferrarában), Ippolito bíboros udvarának nagy epikus költőjeként tekint magára: hogy törődhetne hát bele, hogy visszalépjen ura „lócsiszárjainak” sorába? Szatírájában a határvidéknek számító területre utazás valódi veszélyei meg sincsenek említve, jóllehet nem kevés ilyen létezett: 1516 után, I. Szulejmán Portába érkezésével a nyugati irányú török offenzíva újból felerősödött, Magyarország pedig tűzvonalba került, mint ahogy ezt az évtized ütközetei és vérfürdői is bizonyítják. Ha az utazást elkerülendő ezen valós okokról itt hallgat is a Nagy Károly és a szaracénok csatáját megéneklő költő, azok bizonyára nem maradtak mindazok aggodalmas figyelmén kívül, akik a pannon királyság felé készülődtek, és indulás előtt végrendeletet hagytak hátra.

Magyarország egyébként – más európai területekhez hasonlóan, amelyek szintén távoli és különös tájakként jelennek meg – előkerül mind a *III. Szatír*ában, mind pedig az *Eszeveszett Orlandó*ban is, mint valami távoli határvonal, melyet az otthon maradó Ludovico Ariosto saját nagy képzelőerejének és a fantaszti-kumnak az érzékeltetésére használ:

E più mi piace di posar le poltre  
membra, che di vantarle che alli Sciti  
sien state, agli Indi, alli Etiopi, et oltre.  
Degli uomini son varii li appetiti:  
a chi piace la chierca, a chi la spada,  
a chi la patria, a chi li strani liti.  
Chi vuole andare a torno, a torno vada:  
vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna;  
a me piace abitar la mia contrada.  
Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,  
quel monte che divide e quel che serra  
Italia, e un mare e l'altro che la bagna.  
Questo mi basta; il resto de la terra,  
senza mai pagar l'oste, andrò cercando  
con Ptolomeo, sia il mondo in pace o in guerra; [...]<sup>8</sup>

<sup>8</sup> L. ARIOSTO: *Satira III*, A Messer Annibale Malegucio. 49-63 s. (A magyar fordításban Magyarország nem jelenik meg ilyen explicit módon: „Letenni tagjaimat kényelemben / kedvemre valóbb, mint nagy utazások / sorát: hol s merre elszámolni fennen. // Nem egyformák a vágyak és az álmok, / kinek a stóla kell, kinek a lándzsa, / ki otthon ül, ki járja a világot. // A világjáró járjon körbe, lássa / a népeket, országokat, ahány van, / engem haza köt otthonom varázsa. // Én Toscana- s Romagna-szerte jártam, / két hegységünket, közbul és a végén, / s a két tengert, mely földünk mossa, láttam. // S mi ekívül van még a földi téren, / ingyen, békében s háborúban egyként / mappám s fantáziám révén elérem, [...]” – a szerk.)

De Magyarország annak az ariostói szereplőnek az érdeklődését is felkelti, aki az író földrajz iránti szenvedélyének tökéletes megtestesítője: Ruggieróról van szó, aki Ippogrifo nevű szárnyas lova nyergében bejárja egész Európát:

Bár Ruggierónak minden vágya az volt,  
hogy kedvesét minél előbb elérje,  
élvezve az utat elállni attól,  
világot járva, nem volt kedve mégse,  
hogy közben Lengyelföldet és Magyarhont,  
s Germániát s azon túl meg ne nézze  
az északi zord tájakat; utána  
jött végül az utolsó Angliába.<sup>9</sup>

Az *Eszeveszett Orlando* 1516 utáni szövegváltozataiban Ariosto érzékenyebbnek mutatkozik az európai „perifériák” földrajzával kapcsolatban: a *Cinque Canti* Bohémiája vagy az 1532-es kiadásban megjelenő Szerbia és Bulgária jól mutatják mindezt (XIV-XLVI. énekek). Ariosto ezen kiegészítések egyikében a magyar történelemről is megemlékezik „gran Matia Corvino” (XLV. ének, 3. vsz., 4-5. s.) *exemplumán* keresztül. Magyarország tehát – hasonlóan a többi nagy európai „határvidékhez” – távoli, félreeső helynek számít egy olyan költő számára, aki még úgy tekint Itáliára és a Földközi-tenger vidékére, mint a világnak (de legalábbis a saját világának) a középpontjára. Meddig maradt fenn az efféle „másokhoz” viszonyított önértékelési kép az olasz irodalomban? Kétségtelen, hogy sokáig – még akkor is, amikor az olasz kultúra valójában már nem volt olyan vezető szerepben, mint a humanizmus vagy a reneszánsz korában, a Bonfinik és a Calcagninik idején (csak hogy a ferraraiaknál maradjunk), akik magyar földre utaztak és leírásokat készítettek az országról: az efféle kultúra és irodalom tovább élt és terjedt a barokk kori Közép-Európában is – azon területeken, ahol Magyarország a török előrenyomulás ellen küzdött –, mégpedig egészen a XVIII. századig. Csak a napóleoni korral és a nagy birodalmakkal szembeni nemzeti függetlenségért vívott harcoknak köszönhetően változik meg ismét ez a felfogás. Magyarország – akárcsak (vagy talán még inkább, mint) Lengyelország – az olasz ’48-as események forradalmárai számára szövetségesként tűnik fel, aki a mindkét (a magyar és az olasz) nemzetet egyaránt elnyomó soknemzetiségű hatalom hadseregében kényszerül szolgálni.

---

<sup>9</sup> L. ARIOSTO: *Orlando Furioso*. Cesare Segre (szerk.), «Collezione di opere inedite e rare» della Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1960, X. ének, 72. vsz. (Az *Eszeveszett Orlando* magyar fordítása alapjául szolgáló kötet: L. ARIOSTO: *Az Eszeveszett Orlando*, I. Simon Gyula (ford.), Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994. – a szerk.)

A '48-as magyar szabadságharccal kezdődik el a magyar és az olasz történelem tragikus eseményeinek összehasonlító vizsgálata (a '48-as év történéseinek a XIX., az '56-os eseményeknek a XX. században), amelynek köszönhetően átalakul a magyar történelemről kialakított korábbi elképzelés, és az egyfajta szimbólummá és mítosszá válik Itáliában. A magyarok Radetzky seregében az elnyomó ellenség szerepében vannak jelen az olasz földön, de egyben lehetséges szövetségeseknek is számítanak, amennyiben maguk is egy elnyomás alatt álló nemzet tagjai (ahogy tanúsítják ezt az olasz forradalmi kormány képviselőivel fenntartott kapcsolatok és a velük folytatott tárgyalások – így például Cattaneóval, Cavourral vagy Mamelivel<sup>10</sup>); ugyanakkor a nemzetek Európájának égisze alatt a Garibaldi-pártiak sorában is találunk magyar katonákat. A modern korban tehát a népek közös története az, ami Itáliát Magyarországhoz közelíti, még ha olyan nemzetekről is van szó, amelyekben bár egyaránt megvolt a függetlenség iránti vágy, katonai szempontból sajnos ellenkező oldalakon álltak. Ez igaz a XIX., de egyben a XX. századra is. Ebből az „olasz-osztrák-magyar” helyzetből indul ki egy újabb kalandozásunk, ami egy nehezen kategorizálható, sokféle sajátságot ötvöző íróhoz vezet, akinek „vad disszonanciái” részben magyar katonai családból való származásának köszönhetőek: ő Carlo Emilio Gadda, aki anyai ágon (Adele Lehr) éppen azon magyar katonák egyikének volt az unokája, akik a lombard-venetói Habsburg-hadseregben teljesítettek szolgálatot, majd pedig Lombardiában maradtak: Johann Anton Lehrnek, aki 1826-ban született a Tolna megyei Gyönkön, majd Milánóban hunyt el.<sup>11</sup> Gadda igyekezett megerősíteni a hírt, mely szerint nagyapja Magyarországot hazafias és irredenta okokból kifolyólag hagyta el: eszerint a honvédek soraiba tartozó tiszt volt, akit a '48-as szabadságharc után megfosztottak egyenruhájától. Az igazság az, hogy Gadda nagyapja még sok évvel a '48-as események után is *Oberstleutnant*-ként szolgált egy Vicenzában állomásozó osztrák-magyar hadegységnél. Miután Európa történelmének alakulása miatt Gaddának 1915 és 1918 között az első világháború frontvonalán az osztrák-magyar ellenséggel szemben kellett szerepet vállalnia, a következőket írja a *Giornale di guerra e di prigionia* című művében: „Che cosa siano gli ungheresi in

---

<sup>10</sup> A témával kapcsolatban lásd az AISSLI VI. kongresszusának értekezéseit (Budapest és Velence, 1967. október 10-17.): V. BRANCA – KARDOS T. (szerk.): *Il romanticismo*. Akadémiai, Budapest, 1968, valamint a Fondazione Giorgio Cini által kezdeményezett, 1982. november 4-6. között Velencében tartott konferencia anyagát: V. BRANCA – S. GRACIOTTI (szerk.): *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*. Leo Olschki, Firenze, 1985.

<sup>11</sup> Lásd G. C. ROSCIONI: *Il duca di Sant'Aquila: infanzia e giovinezza di Gadda*. Mondadori, Milano, 1997, pp. 40-43.

guerra non c'è bisogno ch'io lo dica perché lo si sa benissimo. Anche in pace tutte le loro fisime di „leone magiaro che si risveglia” sono, a parte la comicità della cosa, rivelatrici di una secolare tendenza alla bravura militare.”<sup>12</sup> A *fájdalom tudatában* pedig a főszereplő–alteregő Gonzalo anyjának szigorúan fegyelmezett, de egyben szeszélyes, nyomasztó és fájdalmas természete – akit a szerző sokatmondóan Magyarország védőszentjének, Erzsébetnek a nevével illet – épp egy olyan nemzethez tartozásból eredeztethető, amelyben „magas fokú a katonás fegyelem”. Ugyanez a fegyelem a fiúra is átöröklődik, és a szenvedő szuper-egót hajtó erőként jelenik meg, ezzel egyidejűleg pedig a – főként nyelvi (ne feledjük, hogy Adele Lehr nyelvtanár volt) – konfliktusokra, az extravaganciára és a különönségre való fékezhetetlen hajlam ellenpontoszója. A Magyarországgal szembeni rokonszenves gondolkodásmód jeleit tükrözi a *Háry János* rádiódrama is, ami egy magyar *Liederspiel* szöveggönyvének gaddai átdolgozása<sup>13</sup> (ez érdekes kutatási téma lehet, ami magyar kutatót kíván). Személyes adatok, kollektív tapasztalat, vagy önéletrajzzal átítatott kitaláció? Talán mindháromfajta elem találkozik az olasz-magyar irodalmi kapcsolatok egy másik vonalán, ami a kicsiny erdélyi faluba: Kopchen vagy Kiskapus vagy Kopsa Mica településére vezet, a zsidó származású egyszerű köztisztviselő, Abram Schmitz szülőhelyére, aki ugyancsak áttelepült Olaszországba, Trevisóba (talán katonai ellátmányosként követve az osztrák-magyar sereget), majd pedig fián, Francescón keresztül Triesztbe, ahol 1861-ben megszületik majd unokája, Ettore Schmitz, azaz Italo Svevo. Vajon nem maradt-e valami távoli, rejtett, félig őrzött nyoma ennek az újabb magyar nagyapának az „idegen”, vagyis *Xenòs*: Zenó különös alakjában, aki neve eredetét tekintve az egyetlen kelet-európai hős az olasz irodalomban? De egyébként is mennyi magyar élt a monarchiabeli Ausztria és Magyarország legnagyobb földközi-tengeri kikötőjének, Triesztnek a városában: Theodor Mayer, az *Il Piccolo* című lap alapítója, Elodie Obláth költőnő, az író Scipio Slataper felesége, és még további számos építész, író, művész.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Lásd G. C. ROSCIONI: *i. m.* p. 43. („Hogy háborúban milyenek a magyarok, azt nem szükséges elmondanom, mert nagyon jól tudja mindenki. Békeidőben is minden „felébredő magyar oroszlán”-nal kapcsolatos rögeszméjük, függetlenül a dolog komikus mivoltától, a katonai kiválóságra irányuló többszázados beállítódásuknak a bizonyítéka.” – a szerk.)

<sup>13</sup> Vö. C. E. GADDA: *Scritti vari e postumi. Opere di Carlo Emilio Gadda, 5/I-II*. Dante Isella (szerk.), Garzanti, Milano, 1993, II, pp. 1052-1085.

<sup>14</sup> Lásd G. PRESSBURGER: *Les hongrois à Trieste*. In: Trieste, espèces d'espaces. Littérature, géographie, politiques. Actes du colloque international organisé par l'Association 'Italiques'. Édité par C. Leggeri et A. Zimolo, Publications d'«Italiques», n. 3, Editoriale Generali, Trieste, 2004, pp. 91-95.

Az Olaszországban sikert arató magyar könyvek felidézése helyett – és nem csak Molnár Ferenc *Pál utcai fiúk*jára gondolok (amit 1907-es megjelenése után 1929-ben fordítottak le először olasz nyelvre, mint a nagy magyar hagyományokkal rendelkező ifjúsági irodalom egyik fontos darabját<sup>15</sup>), vagy a két világháború közötti irodalom népszerűségére, amely a nagyszerű XX. századi író, Márai Sándor korunkbeli sikerének köszönhetően manapság új erőre kapott, hanem Lukács György marxista filozófus és kritikus nagy népszerűségére is, aki olaszok több generációjának tanította meg az európai irodalomtörténet olvasásának és az arról való gondolkodásnak a módját – inkább azzal fejezem be észrevételeim sorát, hogy az Olaszországban írt magyar könyvekről szólok; egy olyan Magyarországról, ami ezáltal egyben olasz is: ami emigránsai és számkivetettjei révén olyan olasz nyelven alkotó szerzőket ajándékozott a XX. századi Olaszországnak, mint Giorgio Pressburger és Edith Bruck, akik olaszul írnak, de magyar történeteket mesélnek el, ahogyan Kristóf Ágota teszi ezt franciául.<sup>16</sup> A tegnap és a ma Közép-Európájának magyar jelenlétét teszi megfontolás és elbeszélés tárgyává a trieszti esszéista és író Claudio Magris, akinek *Duna* című nagy sikert aratott értekezése Magyarország elmúlt években Olaszországban élő képének ékesszóló közvetítője.<sup>17</sup> A múlt évszázad magyar történelme az új évezred olasz mozijának és narratívájának is témájául szolgál: Giorgio Perlasca különleges történetéből, aki 1944-ben Budapesten magát diplomatának kiadva több mint ötezer magyar zsidó életét mentette meg, Alberto Negrin rendezésében készült film *Un eroe italiano* címmel (2002); de meg kell említeni Dacia Maraini *Il treno dell'ultima notte* (2008) című közelmúltban publikált regényét is, ami a XX. századi nácista és kommunista diktatúrát egy 1956-ban Bécsben és Budapesten játszódó történeten keresztül mutatja be.<sup>18</sup>

Onnan indultam, hogy egy olasz költő visszautasította annak a lehetőségét, hogy a reneszánsz kori Magyarországra utazzon; most azokkal a sorokkal zárom, melyek egy másik nagy olasz író magyar földön át vezet, 1945-ös utazását írják

<sup>15</sup> A magyarországi ifjúsági irodalomról lásd C. BRAVO VILLASANTE: *Storia universale della letteratura per ragazzi*. Emme edizioni, Milano, 1981, pp. 194-198.

<sup>16</sup> Edith Bruckról és Giorgio Pressburgerről lásd E. PACCAGNINI: *La letteratura italiana e le culture minori*. In: *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. XII, Sezione V. Il Novecento. Salerno Editrice, Roma, 2002, pp. 1019-1070. G. Pressburgerről és E. Bruckról az 1048-1051. oldalakon olvashatunk.

<sup>17</sup> C. MAGRIS: *Danubio*. Garzanti, Milano, 1986. (Magyarul: C. MAGRIS: *Duna*. Kajtár Mária (ford.), Európa, Budapest, 1992. – a szerk.)

<sup>18</sup> D. MARAINI: *Il treno dell'ultima notte*. Rizzoli, Milano, 2008.

le: nevezetesen Primo Levinek a Torinóig tartó hazaútját az auschwitzi táborból (vonattal, gyalogosan, a szerencse segítségével), ahogy azt az író meséli el nekünk *Fegyvernyugvás* (1962) című művében, az *Ember ez?* (1947) Iliászát ellen-súlyozó Odüsszeiában. A *Fegyvernyugvás* egy hónapokig tartó utazásról szól, melynek során az író, mielőtt még Olaszországba érkezett volna, bejárta egész Kelet- és Közép-Európát: Lengyelországot, Ukrajnát, Fehéroroszországot, Romániát, Magyarországot, Ausztriát, Bajorországot. Az *Ember ez?*-ben Levi sok magyar zsidó szívszaggató történetéről szól, börtöntársaiéről, akik nagy számban érkeztek a Lágerbe, ahol ő már hónapok óta élt, hogy ott rögtön magával is ragadja őket a halál (ahogyan megérkezett oda Kertész Imre is, amiről megindító *Sorstalanság* című regényében mesél). A *Fegyvernyugvás*ban maga Levi halad át hazaútja végén a magyar földön, és éppen Magyarország az, ami jelzi számára az Európába való visszatérést:

Romániában ritka filológiai örömet éreztem az olyasfajta nevek láttán, mint Galați, Alba Iulia, Turnu Severin, Magyarországra lépve viszont mibe ütköztünk? Békéscsaba, Hódmezővásárhely, Kiskunfélegyháza. A magyar alföld víztől iszamósan, ólomszürke éggel fogadott bennünket [...] Magyarországon azonban a lehetetlen nevek ellenére immár Európában éreztük magunkat, a mi civilizációnk szárnya alatt, a Moldáviában látott tevéhez hasonló riasztó jelenségektől biztonságban. A vonat Budapest felé ment, de nem vitt be a központba [...], majd újból az esőverte, őszi ködfátyolba borult alföldön folytatta útját.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Vö. P. LEVI: *La tregua*. In: uő: *Opere*, vol. I, *Se questo è un uomo; La tregua; Il sistema periodico; I sommersi e i salvati; con Introduzione di C. Cases, Cronologia di E. Ferrero*. Einaudi, Torino, 1987, pp. 411-412. (A magyar fordítás alapjául szolgált: P. LEVI: *Ember ez?; Fegyvernyugvás*. Magyarósi Gizella (ford.), Európa, Budapest, 1994, p. 459. – a szerk.) Levi utazásának állomásait nemrégiben járta be újra D. Ferrario és M. Belpoliti a *La strada di Levi* (2007) című különleges dokumentumfilmben, ahol a jelen képeit állítják szembe Levi elbeszélésével. Lásd a következő kötetet: A. CORTELLESA (szerk.): *La strada di Levi. Immagini e parole del film di Davide Ferrario e Marco Belpoliti*. Marsilio, Venezia, 2007.



# **IRODALOM**



Máté Ágnes

## Eurialus és Lukrécia – nálunk és más nemzeteknél

### Bevezetés

Eurialus és Lukrécia szóban forgó szerelmi története nem más, mint az 1458-ban II. Pius néven pápává választott sienai Enea Silvio Piccolomini *Historia de duobus amantibus* című novellája.

A történet főszereplői – mint az köztudott – a frank Eurialus, Zsigmond császár udvarának fiatal és magas rangú lovagja, és Lukrécia, az öreg sienai polgárnak, Meneláosznak fiatal, ám boldogtalan felesége. Eurialus leveleitől meghódítva az asszony beleszeret a szépséges idegenbe, és nem törődve a házasság szentségével és a maga jóhírével, az ifjú lovag szeretője lesz. A férfi azonban elsősorban saját karrierjével és rangjával törődik, így amikor Zsigmond udvara elhagyja Sienát, Eurialus is maga mögött hagyja a várost, és vele az asszonyt. Lukrécia végül belehal szerelmese távollétébe, a férfit pedig a császár egy nemesi családból való szép leánnyal házastja ki.

Piccolomini ezt a szerelmi történetet egy 1444. július 3-án Wiener-Neustadt-ban kelt levelében írta meg barátja és honfitársa, a szintén sienai Mariano Sozzini kitartó és ismételt sürgetésének engedve. A szerző rögtön e levél elején világossá teszi, hogy véleménye szerint mind Sozzininek a novella megírására vonatkozó kérése, mind pedig az, hogy ő a barátságukra való tekintettel eleget tesz ennek a kérésnek, illetlen egy olyan előrehaladott korban, amelyben vannak, hiszen már mindketten betöltötték negyvenedik életévüket.<sup>1</sup>

A levélíró ugyanitt megindokolja művének formaválasztását is: a szerelmi téma ellenére, amelyhez a fiatalság, a fikció és a versforma illik, ő, aki öregemberként nyúl ilyen témához, prózában mondja el történetét, ugyanis azok az események, amelyekről ő itt beszámol, valóban megtörténtek,<sup>2</sup> mégpedig éppen Siena városában. E rövid bevezető után kezdi elmesélni az ifjú frank lovag és az olasz szépasszony között született szerelem történetét.

<sup>1</sup> Idézet Piccolominitől: „Rem petis haud convenientem etati mee, tue vero et adversam et repugnantem. [...] Ego vero cognosco, amatorium scriptum mihi convenire, qui iam meridiem pretergressus in vesperam feror [...] Nam quanto es natu maturior, tanto equius est parere amicitie legibus, quas, si tua iustitia non veretur mandando infringere, nec stultitia mea transgredi timebit obediendo.” E. S. PICCOLOMINI: *Historia de duobus amantibus*. D. Pirovano (szerk.), Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2001, p. 18.

<sup>2</sup> „Non tamen, ut ipse flagitas, fictor ero, nec poete utemur tuba, dum licet vera referre.” *Uo*.

Kevéssel a Sozzininek szóló levél után Piccolomini ír egy másik levelet is, amelyet Kaspar Schlick lovagnak, Zsigmond császár kancellárjának küld el. Ebben a második levélben arra kéri felettesét és barátját, hogy az, elolvasva a novellát, igazolja, vajon az események, amelyeknek maga Schlick is főszereplője volt („Tu etiam aderas et si verum his auribus hausi, operam amori dedisti”), úgy zajlottak-e le, ahogyan azt Piccolomini megörökítette („Ideo historiam hanc ut legas precor, et an vera scripserim videas”).<sup>3</sup> Ezeknek a Piccolomini által nem is annyira elrejtett utalásoknak köszönhetően a közvélemény évszázadok óta<sup>4</sup> Kaspar Schlickkel azonosítja Eurialus alakját, akinek a felesége egyébként valóban hercegnő volt, a sziléziai von Oels herceg Ágnes nevű leánya.

## Nyomtatásban

A *Historia* egész Európában gyorsan nagy népszerűsége tett szert, és 1500-ig hetvenhárom alkalommal nyomtatták ki latinul, illetve különböző nemzeti nyelveken.<sup>5</sup> Ezt követően 1500 és 1600 között nagyjából negyven újabb kiadást ért meg a novella.<sup>6</sup> Én azonban e tanulmány keretei között eltekintek mindezek felsorolásától, és csupán azokat az első és alapvető jelentőségű kiadásokat említem meg, amelyekből mint gyökerekből további kiadások egész erdeje nőtt ki.

A *Historia de duobus amantibus* önálló latin kiadásban először Ulrich Zell publikálta Kölnben, valószínűleg 1467 és 1470 között. Adam Rot 1472-ben Rómában a novellával együtt adta ki Piccolomininek egy másik levelét is, amely a *De remedio amoris* vagy *Remedium amoris* címet viseli. 1478-ban Reutlingenben Michael Greyff<sup>7</sup> nyomtatta ki a novellát Piccolomini *Epistole familiares*ának részeként, amelyet Niklas von Wyle rendezett sajtó alá. Valószínűleg 1488-ban

<sup>3</sup> Mindkét latin idézet in: E. S. PICCOLOMINI: *i. m.* p. 120.

<sup>4</sup> Német nyelvterületen jó néhány olyan korai példányát is őrzik a novellának, amelyben Eurialus neve mellé az ismeretlen olvasó odaírta a margóra Kaspar Schlick nevét. Egyik ilyen kötetét tette közzé az interneten a wolffenbütteli Herzog August Bibliothek is (<http://diglib.hab.de/inkunabeln/>).

<sup>5</sup> Erről lásd: Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle. *The Tale of two Lovers Eurialus and Lucretia*. Edited with introduction, notes and glossary by E. J. Morrall. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 77) Rodolpi, Amsterdam, 1988, p. 35.

<sup>6</sup> Az adatot Mariarosa Masoero közli, lásd: M. MASOERO: *Novella in versi e prosimetro: riscritture volgari dell'Historia de duobus amantibus del Piccolomini*. In: G. Albanese – L. Battaglia Ricci – R. Bessi (szerk.): *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998. Salerno, Roma, 2000, pp. 317-335.

<sup>7</sup> Lásd: E. J. MORRALL: *Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II), Historia de duobus amantibus: The early editions and the English translation printed by John Day*. In: *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*. March 1996, Sixth series, Vol. 18, No. 1, pp. 216-228.

Antwerpenben Gerardus Leeu nyomdájában született meg az első olyan kiadás, amely a novellán és a *Remedium amorison* kívül II. Pius úgynevezett *epistola retractatoria* vagy *epistola revocatoria* című levelét is tartalmazta. Ebben a levélben Pius arra kívánta felszólítani a keresztény közösséget, hogy ne olvassák még Eneaként, ifjúkorában írt szerelmes történetét, vagy ha már olvassák, első-sorban ne az erotikus részekre, hanem az erkölcsi tartalomra fordítsák figyelmüket. Az itt említendő kiadások közül utolsóként 1551-ben Bázelen Henricpetri nyomdája jelentette meg Enea Silvio Piccolomini *Opera omniáját*, amely az egykori pápa minden prózai művét tartalmazta.

Ami a fordításokat illeti – sok esetben talán jobb az átdolgozás kifejezést használni, de erre a problémára ehelyütt nem térek ki, és a két kifejezést szinonimaként, felváltva használok –, közülük csak azokat sorolom fel, amelyek a magyar fordítás előtt készültek. A *Historia* első nemzeti nyelvű fordítását Niklas von Wyle készítette, aki szinte kérlelhetetlen szószerintiséggel ültette át Piccolomini novelláját németre 1462-ben, majd fordítását módosításokkal 1477-ben adta ki nyomtatásban.<sup>8</sup> Alessandro Braccesi vagy Bracci<sup>9</sup> 1478-79 körül firenzei dialektusban és ritmikus prózában szólaltatta meg Eurialus és Lukrécia históriáját, amelynek *editio princeps* 1481-re datálható. Ezután 1492-ben ismét egy firenzei prózafordítás következett Alamanno Donati tollából, aki alkotását Lorenzo il Magnificónak ajánlotta.<sup>10</sup> A következő évben, azaz 1493-ban Octovien de Saint-Gelays Párizsban adta ki a Piccolomini-mű első francia nyelvű verses fordítását. Az első francia átdolgozástól függetlenül dolgozva Anthitus Faure vagy Favre 1494-97 között Lyonban nyomtatta ki a saját, inkább prózában írt, mint versebe szedett fordítását.<sup>11</sup> Immár a harmadik különböző itáliai fordítást Giovanni Paolo Verniglione készítette, aki oktávákba írta át Piccolomini prózáját,

<sup>8</sup> Modern kritikai kiadása: *Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle. The Tale of two Lovers Eurialus and Lucretia*. Edited with introduction, notes and glossary by E. J. Morrall. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 77) Amsterdam, Rodolpi, 1988.

<sup>9</sup> A. BRACCESI: *Historia di due amanti*. Editio princeps 1481, Nicolò di Lorenzo nyomdája, Firenze. Modern kiadása nincs a műnek.

<sup>10</sup> A. DONATI: *L'Historia di dua amanti composta da Silvio Enea Pontefice Pio II a Mariano compatriota et tardocta di lingua latina in fiorentino da Alamanno Donati al Magnifico Lorenzo de' Medici*. Antonio Miscomini vagy Francesco Bonaccorsi nyomdája, Firenze, 1492. Modern kiadása nincs.

<sup>11</sup> *Eurialus und Lukrezia l'ystoire de Eurialus et Lucesse, vrays amoureux, selon pape Pie*, übers. von Octovien de Saint-Gelais. Mit Einl., anm. u. glossar hrsg. von E. Richter, Niemeyer, Halle a.s., 1914. Ez a kiadás tartalmazza a Piccolomini-novella első két francia fordításának összehasonlítását, valamint egy latin szöveget és egy listát a német, a spanyol és az olasz nyelvű fordításokkal.

és művét Milánóban jelentette meg 1508-ban.<sup>12</sup> Spanyolországban 1512-ben Jacobo Cronberger nyomdája adott ki egy anonim spanyol-kasztíliai nyelvű prózai fordítást.<sup>13</sup> Szintén anonim volt a *Historia* első angol nyelvű fordítása, amelyet 1553-ban Londonban John Day nyomtatott ki.<sup>14</sup> A kutatók nem állapodtak meg egyértelműen abban, hogy pontosan mikor keletkezett Krzysztof Golian lengyel nyelvű verses átköltése, de viszonylagos meggyőződéssel állítható, hogy az valamikor 1560 és 1575 között készült el, és 1580 után nyomtatták ki.<sup>15</sup> Végül elérkeztünk a Pataki Névtelen magyar nyelvű verses fordításához, amely nagy valószínűséggel az 1570-es években keletkezhetett, és az 1580-as években nyomtatták ki (talán 1587-ben). Korunkra azonban csak az 1592-es kolozsvári kiadás példányai maradtak fenn teljes egészében, amelyek ifj. Heltai Gáspár nyomdájából kerültek ki.<sup>16</sup>

Tudomásom szerint az esetek többségében a nemzetközi kutatás már tisztázta az egyes nemzeti nyelvű fordítások és a latin eredeti közötti viszonyokat. Választ adott például olyan kérdésekre, hogy a fordító Piccolomini művének kéziratosa vagy nyomtatott változatát használta-e munkája során; ha nyomtatványt használt, melyik kiadást; melyek az egyes fordítók lehetséges bővítései, elhagyásai vagy kommentárjai a fordítások szövegeiben; stb. A magyar kutatás e területen azonban még adós a saját válaszaival, jóllehet a latin szöveg első kritikai kiadását egy nem hivatásos magyar filológus, Dévay József készítette 1904-ben.<sup>17</sup> A magyar fordítás szövegének részletes vizsgálata után egyetértek Ritoókné Szalay Ágnes-

<sup>12</sup> G. P. VERNIGLIONE: *Lo innamoramento de Lucrecia et Eurialo traducto per miser Jo. Paulo Verniglione in versi rithimi, Opera nova*. Pietro Martire Mantegazza e fratelli per Giovanni Giacomo da Legnano, Milano, 5 III 1508. A műnek modern kiadása nincs.

<sup>13</sup> Modern kritikai kiadása: *Estoria muy verdadera de dos amantes, traduzione castigliana anonima del XV secolo, Enea Silvio Piccolomini*. Edizione critica, introduzione e note a cura di I. Ravasini, Bagatto, Roma, 2004.

<sup>14</sup> *Euryalus and Lucretia The goodli history of the moste noble and beautifull ladye Lucres of Scene in Tuskane*. John Day, London, 1553. A nemzeti nyelvű fordításokra vonatkozó adatokat nagyrészt MASOERO idézi: *i. m.*

<sup>15</sup> A lengyel fordítás datálási nehézségeiről lásd Piotr Salwa és Simone Di Francesco idézett tanulmányait: P. SALWA: *Ancora sulla prima versione polacca della Historia de duobus amantibus*. In: L. Secchi Tarugi (szerk.): *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza, 18-21 luglio 2005). (Quaderni della Rassegna 49), Franco Cesati Editore, Firenze, 2007, pp. 487-497; S. DI FRANCESCO: *La riscrittura polacca della Historia de duobus amantibus*. In: L. Secchi Tarugi (szerk.): *i. m.* pp. 499-513.

<sup>16</sup> KLANICZAY T. (szerk.): *A magyar irodalom története 1600-ig*. Akadémiai, Budapest, 1964, pp. 442-445.

<sup>17</sup> DÉVAY J. I.: *Aeneae Sylvi De duobus amantibus historia cento ex variis*. Heisleri, Budapest, 1904.

nek<sup>18</sup> azon feltételezésével, amely szerint a mi szövegünk latin eredetijét azok között a kiadások – vagy ezek esetleges kéziratos másolatai – között kell keresnünk, amelyek a novellán kívül II. Pius pápa *epistola revocatoriáját* vagy *retractatoriáját* is tartalmazzák. A magyar szöveg ugyanis – mint ismeretes – tartalmaz egy olyan Ámor-leírást, amely nagy valószínűséggel Piccolomininek abból a verséből származó átirat, amelyben a pápa a vak isten tulajdonságait ecseteli *epistola revocatoriájában*. Figyelembe véve ezt a lehetőséget, elméletben a filológiai ellenőrizendő kiadásoknak egy egészen szűk körét kapjuk meg. Egyrészt azokat a köteteket, amelyek az első ízben Gerardus Leeu által 1488-ban Antwerpenben kiadott kötethez hasonlítanak (tudomásom szerint ezt az első kiadást még legalább négy vele azonos követte különböző nyomdákban<sup>19</sup>), másrészt pedig Piccolomini *Opera omniájának* 1551-es, és esetlegesen 1571-es kiadását is.

Még mindig a magyar szövegnek a latinnal való részletes összevetésére támaszkodva nem zárható ki az sem, hogy fordítónk a novella latin szövegével párhuzamosan valamilyen nemzeti nyelvű fordítást is használt a magyar szöveg előállításánál. A Pataki Névtelen ugyanis általában próbált eléggé hűséges maradni a latin szöveghez, és csak olyan helyeken rövidített rajta, ahol az túlságosan át van szöve mitológiai utalásokkal, vagy olyan kulturális adatokat tartalmaz, amelyeket a feltételezett magyar olvasó nem tudott volna értelmezni. Ennek tulajdonítható például, hogy a magyar szövegben a *cloaca*, vagyis a „szükség-hely” nem a magasban nyúlik ki Lukrécia házának falából, hanem a földszinten áll, hiszen a 16. századi olvasó Magyarországon viszonylag kevés többemeletes polgári házzal találkozhatott, és talán egy olyannal sem, amilyenek Siena látképét jellemzik még ma is.

A magyar szövegben van néhány olyan betoldás is, amelyeknek a forrását nem találjuk meg a latin eredetiben, és e forrást talán valamelyik nemzeti nyelvű fordításban kell keresnünk. Földrajzi okokból, és a Pataki Névtelen azonosítására tett kísérletek<sup>20</sup> miatt valamelyik itáliai, vagy a lengyel fordítás mint másik lehet-

<sup>18</sup> RITOÓKNÉ SZALAY Á.: „Irák gyermek-képben”. ItK, 1976, pp. 681-684.

<sup>19</sup> *Historia de duobus amantibus. De remedio amoris. Epistola retractatoria ad quendam Karolum*. 1. Antwerpen, Gerard Leeu, 1488; 2. Antwerpen, Mathias van der Goes, 1488; 3. Lipcse, Conrad Kachelofen 1489-95; 4. Köln, Heinrich Quentell, cc. 1490; 5. Köln, Heinrich Quentell, cc. 1495.

<sup>20</sup> A Pataki Névtelen személyével kapcsolatos feltevések, pro és kontra érvek a következő tanulmányokban olvashatók: NÉGYESY L.: *A Pataki Névtelen és Dobó Jakab*. ItK, 1916, pp. 81-86; KOMLOVSZKI T.: *Balassi, Kerecsényi Judit és az Eurialus és Lucretia*. ItK, 1969; RITOÓKNÉ SZALAY Á.: „Irák gyermek-képben”. ItK, 1976, pp. 681-684; HORVÁTH I.: *Balassi költészete történeti-poétikai megközelítésben*. Akadémiai, Budapest, 1982, p. 272; B. KISS A. – SZILASI L.: *Még egyszer*

séges forrás feltételezése tűnik logikusnak, így ezek filológiai ellenőrzését mindenképpen indokoltnak gondolom, és közelebbi terveim között szerepel e munkák elvégzése is.

## Bonyodalmak a bolha körül

A *Historia* népszerűsége évszázadokon keresztül töretlen maradt, és napjainkban is tart. Dévay József már említett kiadása után – amely legalábbis a szerző szándéka szerint a latin novella első kritikai kiadása volt –, 1909-ben Rudolf Wolkan<sup>21</sup> rendezte sajtó alá Enea Silvio Piccolomini magánlevelezésének kiadását, s ebben természetesen szerepel a két szerelmes történetét tartalmazó, Sozzininek szóló levél is. A latin novella szövege azonban még ebben a két kiadásban sem teljesen azonos, az átírások között számos különbséget tapasztalhatunk. Ezek közül az eltérések közül itt csak egyetlen, véleményem szerint nagy jelentőségű példát szeretnék felhozni.

Lukrécia második levelében, amikor kettejük találkozásának lehetőségéről ír, ezt mondja Eurialusnak: „Invenire me solam, nisi fias hirundo, non potes.” Vagyis magyarul: Hacsak nem válsz fecskévé, engem nem találhatsz egyedül. Dévay átírása szerint Eurialus erre így válaszol levelében: „O! utinam possem fieri hirundo; sed libentius trasformari in **pulicem** vellem, ne mihi fenestram clauderes.”<sup>22</sup> Azaz: Ó, bárcsak fecskévé válhatnék, de szívesebben válnék bolhává, ha te nem csuknád be ablakod előttem. Wolkan kötetében azonban Eurialus a következőt írja: „O utinam possem fieri hirundo! Sed libentius transformari in **pulverem** vellem, ne mihi fenestram clauderes.”<sup>23</sup> Vagyis a német kiadó olvasatában Eurialus porrá akar változni.

Meglátásom szerint eléggé világos, hogy ez utóbbi olvasatnak nem sok értelme van, figyelembe véve, hogy az ember, aki a Biblia tanítása szerint porból van, általában csak halála után lesz újra porrá, és nagyon valószínű, hogy Eurialus nem óhajtana meghalni még azelőtt, hogy bejutott volna Lukrécia szobájába.

Tekintsük át először a különböző olvasatok lehetséges filológiai okait! A két kiadó eltérő forrásokat használt átírásához: Dévay egy bambergi, egy budapesti, egy egri és két bécsi kéziratot, valamint két ősnymtatványt (H215, H213) vizs-

---

a Pataki Névtelenről (történeti poétika és dekonstrukció, névtelenség és dialogicitás). ItK, 1992, pp. 5-6, 646-676.

<sup>21</sup> *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. Hrsg. von R. Wolkan, I. Abteilung: Briefe aus der laienzeit (1431-1445), I. Band: Privatbriefe, Wien, 1909. (Fontes rerum austriacarum LXI)

<sup>22</sup> Mindkét latin idézet in: DÉVAY J. I.: i. m. p. 17.

<sup>23</sup> *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, i. m. p. 365.



gált meg<sup>24</sup>, Wolkan pedig a prágai Lobkowitz-kódexben (MS XXIII F 112) talált szöveget publikálta. Művében Dévay nem tisztázza egyértelműen, hogy a kétes szöveghelyeken milyen elvekre alapozva választ a különböző olvasatok közül. Elmondható, hogy ha Dévay választásai több helyen nem is állják meg a helyüket, a bolha esetében biztosan neki van igaza. Úgy tűnik számomra, hogy a latin kritikai kiadás elkészítése során Dévay figyelembe vette a magyar fordítás szövegét is. A kérdéses helyen a magyar Eurialus ugyanis így ír Lukrécianak: „Vajha ideiglen fecskévé lehetnék, azmint te magad írod, Jóllehet **bolhává** örömesben lennék, ne tennéd be ablakod”<sup>25</sup>.

Hogy feltevésemet jobban alátámaszthassam, szeretnék más példákat is felhozni azokból a nemzeti nyelvű fordításokból, amelyek szövegéhez már sikerült hozzájutnom. Niklas von Wyle német változatában a következőt olvashatjuk: „O wölt got das ich möch wrdwn ain schwalb aber lieber wölt ich sin ain **floch** umb daz du mir mit nit möchtest beschliessen dine fenster”<sup>26</sup>. Tehát ebben a szövegben is bolhát találunk. Octovien de Saint-Gelays francia fordítása hasonlóképpen a „trasformari in pulicem”-helyre megy vissza, hiszen szövegében ezt olvashatjuk: „A mon desir fusse ores commué en yrunde pour mes desirs vuos dire! Plus soufentiers **puce** ie deviendroye fors fenestre ne pourries fermer”<sup>27</sup>. Ezeken kívül közvetett bizonyítékom arra is van, hogy Alamanno Donati firenzei dialektusban írt fordításában is a „bolha” alak található meg. Mariarosa Masoero<sup>28</sup> ugyanis a Donati fordításáról szóló tanulmányában a félreértések és elnézések (*fraintendimenti e sviste*) közé sorolja azt a helyet, ahol a latin „trasformari in pulverem” alakot (vagyis porrá változni!) Donati „trasformarmi in pulice” (vagyis bolhává változni) alakban fordítja le. Masoero azonban azért vádolhatja hibázással a firenzei költőt, mert ő maga Wolkan latin kiadását használja összehasonlítási alapul, vagyis egy olyan szöveget, amelyről már bebizonyosodott, hogy ezen a helyen hibás alakot hoz.<sup>29</sup> Most már meglehetősen bizonyossággal állítható tehát,

<sup>24</sup> DÉVAY J. I.: i. m. p. XVI.

<sup>25</sup> <http://www.arts.u-szeged.hu/magyar/regimagy/lucretia.htm>

<sup>26</sup> *Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle*. i. m. p. 30.

<sup>27</sup> [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/Cadres\\_Fenetre?O=NUMM-70849&M=chemindefer](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/Cadres_Fenetre?O=NUMM-70849&M=chemindefer)

<sup>28</sup> M. MASOERO: i. m. p. 327.

<sup>29</sup> Közvetett bizonyítékként tudom felhozni még az ismeretlen angol fordító megoldását is, aki jól érti, de nem akarja közvetíteni a szexuális utalást, s a bolhát már csak „kisebb dolog”-ként említi. „Would to God as thou sayest, that I myghte be a swalowe, ye, or a **lesse thynge**, that thou myghte not shyte thy wyndowe aganyste me ...” Lásd: *The goodli history of the Ladye Lucres of Scene and of her lover Eurialus*. E. J. Morrall (szerk.), Oxford Univ. Press, 1996, p. 14. és a 14/4. jegyzet, p. 49.

hogy a szóban forgó szöveghely megítélésében Dévay Józsefnek volt igaza, és Eurialus nem porrá, hanem bolhává szeretne változni. Szerencsére Piccolomini novellájának legutóbbi, 2001-ben megjelent latin-olasz kétnyelvű kiadása számára Donato Pirovano<sup>30</sup> Wolkan szövegét összevetette a novella 1470-es kölni kiadásával, és saját olasz fordítását erről a javított latin textusról készítette.

A bolhászkodást befejezendő a szövegszerű érvek mellett szeretnék még egy külső érvet felhozni a bolha mellett: ez az ún. pulex-hagyomány, amelyre tudomásom szerint a magyar kutatók közül elsőként Jankovits László<sup>31</sup> hívta fel a figyelmet. Egy rövidke, *Elegia de pulice* című pseudo-ovidiusi versből kiindulva az évszázadok folyamán kialakult az a költői szokás, hogy verset írjanak a bolhának a női ruhák redői között átélt kalandjairól. Véleményem szerint Eurialus fentebb említett soraival Enea Silvio Piccolomini a pulex-hagyományhoz kapcsolódik, ezért szövege esetében a „trasformari in pulicem vellem” olvasat azért is jobb, mert a bolha azokra a helyekre is képes bejutni, ahová a fecske vagy a por soha.

---

<sup>30</sup> D. PIROVANO: *i. m.*

<sup>31</sup> Lásd: JANKOVITS L.: *Kanbolhavadászat: Janus Pannonius pajzán epigrammái*. In: Szentmártoni Szabó G. (szerk.): *Ámor, álom és mámor*. Universitas, Budapest, 2002, p. 149.

Angela Maria Iacopino

## A klasszikus minták rétegződése a *Pokol* IX. énekében

Igaz, nekem már kellett volna lemennem:  
Erikó küldött bűbáj-nyerte jusson,  
ki lelket testbe bűvölt vissza könnyed.<sup>1</sup>

Dante „vezetője”, a „tanító és alkotó” Vergilius mondja ezeket a szavakat. A *Pokol* kilencedik énekében járunk, Dis városának bejáratánál, az ördög székhelyén, a pokoli Babilonban, egy – teljesen váratlanul – legyőzhetetlennek látszó akadály előtt. Dante és Vergilius épphogy csak kiszálltak Flégiász ladikjából, és rögtön feltűnik nekik az ellenséges hangulat, ami fogadja őket, hiszen az „égből esett”<sup>2</sup>-ek szemmel láthatóan nem örülnek jelenlétüknek. Dantén eluralkodik a félelem, olyannyira, hogy ijedtében a visszafordulás lehetőségét javasolja vezetőjének:

„Ó, költő, ki már több mint hét veszélytől  
védtél meg, biztonságom visszaadva  
és megmentettél annyi zord esélytől,  
ne hagyj,” - szóltam - „bajomban megtagadva!  
s ha tovább jutni nem lehetne: menjünk  
nyomunkon vissza együtt - és szaladva!”<sup>3</sup>

Vergilius azonban megnyugtatta Dantét, majd elindul, hogy beszéljen az alvilági teremtményekkel: a szokásos módon próbálna fellépni velük szemben, ahogy már sikerült csöndre intenie másokat is, a démonok azonban érzéketlennek tűnnek a mester imperativusával szemben. Olyannyira, hogy Vergilius megrendülve tér vissza Dantéhoz, „szeme a földön, szempillája fáradt, bizalma eltűnt”<sup>4</sup>. Legyőzöttnek látszik, mintha elvesztette volna azt a biztonságot, amelyben hitt, és ami az utazás „végzetszerű” természetéből következett és élt benne.

Bár eztán bizonygatja, hogy a démonok elbizakodottsága nem marad megtorlás nélkül, és hogy már érkezik „valaki, ki majd ezt is itt kitárja”<sup>5</sup> (ti. a „kör nyílását” – vagyis biztosan sikerül bejutniuk), mégsem változik semmi: Dante pedig teljesen kétségbeesik.

<sup>1</sup> *Pokol*. IX. 22-24. (Az *Isteni színjáték* jelen tanulmányban szereplő idézeteinek magyar fordításaihoz használt kötet: DANTE ALIGHIERI: *Isteni színjáték*. Babits Mihály (ford.), Európa, Budapest, 1982. Az eredeti (olasz nyelvű) idézeteket lásd DANTE ALIGHIERI: *La Divina Commedia*. U. Bosco (szerk.), Le Monnier, Firenze, 1988. – a szerk.)

<sup>2</sup> *Pokol*. VIII. 83.

<sup>3</sup> *Pokol*. VIII. 97-102.

<sup>4</sup> *Pokol*. VIII. 117-118.

<sup>5</sup> *Pokol*. VIII. 130.

Tapinthatóvá válik az olvasó számára a várakozás feszültsége ezen a ponton. Úgy tűnik, mintha egy „misztériumjáték” bontakozna ki a szemünk előtt: egy váratlan és fenyegető akadály jelenik meg a színen, melynek megoldása – ami elkerülhetetlen csakúgy a mű, mint bármiféle kalandot elbeszélő történet logikájában – lelassítja az utazás menetét, és a kellemetlen esemény megoldásának bekövetkeztéig (a nyolcadik és kilencedik ének közötti átmenettel) megnyújtja az elbeszélés idejét.

A dantei ábrázolásmód nyilvánvaló alapja a vergiliusi *κατάβασις* („pokolra szállás”), az *Aeneis* VI. énekének kiváló példája: a sokféle, tagadhatatlan kapcsolódási pont egyértelműen bizonyítja az epizód vergiliusi reminiscenciáját.

Fontos megjegyezni ugyanakkor, hogy Dante a latin szövegnek egy meglehetősen komplex átdolgozását készíti el, kezdve attól a nehézségtől, ahogyan a zárandók átlépheti az alvilág küszöbét: Aeneasnak ugyanis, amikor a Szibilla megfélemlíti szavaival („nulli fas casto sceleratum insistere limen”<sup>6</sup>), ahhoz, hogy átjusson, elég kinyilvánítania a vállalkozáshoz való érdemességét, megemlíteni isteni eredetét, valamint az őt megelőző személyekre hivatkoznia<sup>7</sup>.

Van azonban egy fontos részlet, amit a Szibillától tudunk meg, és ami nem merülhet feledésbe a jelen elemzés szempontjából: a Szibilla utal ugyanis egy korábbi utazására az alvilágba Hekaté vezetését követve, aki őt ezen alvilági helyek kiváló ismerőjévé szándékozta tenni. Vagyis a Szibilla már járt itt lent, mégpedig jóval az Aeneasszal való közös utazást megelőzően<sup>8</sup>.

Ez a részlet pedig visszavezet minket a nyitó jelenethez, és egy olyan rendkívüli helyzetet állít elénk, amely Dante és Vergilius számára egyaránt nagyon

---

<sup>6</sup> „Jámbor a bűn küszöbét sose lépheti át”. *Aeneis*. VI. 563. (Az *Aeneis* idézeteinek magyar fordításaihoz használt kötet: *Vergilius összes művei*. Lakatos I. (ford.), Magyar Helikon, Budapest, 1967. A tanulmány szerzője által használt kötet: P. VIRGILIO MARONE: *Eneide*. Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano, 1978. – a szerk.)

<sup>7</sup> Aeneas Orfeuszt említi, aki leszállt a poklokra, és lantjának hangjával megindította Hadészt, hogy visszakapja feleségét, Euridikét; ezután felidézi Zeusz halhatatlan fiának, Polluxnak az emlékét, aki minden éjjel bejárja útját Hadész felé, hogy megossza isteni képességét testvérével, Castorral, Tündareiosz halandó fiával. Ezeken túl megemlíti Thészeuszt, aki Peirithoosszal együtt leszállt Hadész világába, hogy elrabolja Proserpinát; végül pedig Herkulest, aki azért ment le az alvilágba, hogy kiszabadítsa a bebörtönzött Thészeuszt és Peirithooszt, velük együtt pedig az alvilág szörnyű őrét, Kerberoszt. *Aeneis*. VI. 119-123.

<sup>8</sup> *Aeneis*. VI. 562-565: „Tum vates sic orsa loqui: 'Dux inclute Teucrum, / nulli fas casto sceleratum insistere limen; / sed me cum lucis Hecate praefecit Avernis, / ipsa deum poenas docuit, perque omnia duxit.'” [„Erre a jósszűz így szólt: 'Teucrok hős fejedelme, / Jámbor a bűn küszöbét sose lépheti át; de Avernus / Öröjét, engem, Hecaté mégis kitaszított, / Sorban elém tárván, hogy büntet az égi igazság.’”]

zavarba ejtő: Vergilius ugyanis határozatlannak tűnik. Az isteni küldött, akinek le kellene tudnia győzni a démonok ellenségeskedését, késlekedni látszik, és valójában nem éri el célját, ami pedig Dantét természetesen rémülettel tölti el: megijed tőle, hogy a Pokol rabja marad, amit úgy kell értelmezni, mint az örök bűnbe való bebörtönzéstől és az üdvözülés lehetőségének örök elvesztésétől való félelmet.

Ez az aggasztó érzés arra készíti, hogy – bár csak nagyon óvatosan, és azt mintegy csak körülírva, de – zavartságának hangot is adjon:

„E szomorú kagyló mélyébe útát  
amaz első körből lelhet-e lélek,  
hol nincs kín, csak a vágy unalma úntat?”<sup>9</sup>

Danténak minden oka megvan rá, hogy ebben a szorult helyzetben kétségei támadjanak vezetőjével szemben. A mindeddig megbízható és feddhetetlen Vergilius most hezitálni látszik: először a démonok csapják be az orra előtt az ajtót, majd egy küldött érkezéséről szól, aki viszont nem jelenik meg; végül pedig olyan kétértelmű szavakat mond, amelyek rémítően hatnak a költőre.<sup>10</sup>

E megnyilatkozások, főképpen pedig a Pokol bugyraiban való raboskodásnak egyre inkább fenyegető rémképe Dantét arra ösztönzi, hogy megpróbálja megérteni a helyzetet. Szeretné megtudni Vergiliustól – és ezért nagy tapintattal, de egyben mély aggodalommal kérdezi meg tőle –, képes lesz-e folytatni az utat.

Dante „kérdése tendenciózus”<sup>11</sup>, ez a tendenciózusság ugyanakkor ártatlan, már-már gyermeki. Ha nem tudnánk biztosan, hogy Vergilius nem hazudhat (még akkor sem, ha az kegyes vagy jó célt szolgál), azt hihetnénk, hogy az ő válasza is meglehetősen tendenciózus lesz. Ez azonban nem így van.

Az élesszemű vezető tökéletesen tisztában van vele, hogy tanítványa elvesztette bizodalját. Ezért igyekszik megnyugtatni őt saját alkalmasságáról, és elmeséli neki, hogy már korábban is volt rá módja, hogy bejárja ezt az utat.<sup>12</sup>

Vergilius tehát már járt ezeken a helyeken, hiszen a thesszáliai varázslónő, Eriktó, nem sokkal halála után megidézte őt azért, hogy egy lelket Júdás köréből, a legfőbb árulók közül felhozzon.

---

<sup>9</sup> *Pokol*. IX. 16-18.

<sup>10</sup> „Mégis győznünk kell ebben a csatában” – / kezdé – ’s ha nem... De olyan hölgy ígérte...! / Be soká várok valakit hiában!” *Pokol*. IX. 7-9. De lásd az ének egész kezdő szakaszát a 18. sorig.

<sup>11</sup> Vö. M. MARCAZZAN: *Il canto IX dell'Inferno*. In: *Lectura Dantis Scaligera*. Le Monnier, Firenze, 1961, p. 160.

<sup>12</sup> *Pokol*. IX. 19-30.

Az első, meglehetősen világos egybeesés, amit ki kell hangsúlyozni, az a Vergilius és a Szibilla közötti párhuzam: mindkét vezetőnek volt már olyan előzetes tapasztalata, ami jártassá teszi őket az alvilági helyeken. A vergiliusi előzmény alapvető fontossága tehát e helyen – vagyis az, hogy folyamatosan szem előtt kell tartanunk az *Aeneis* hatodik énekében leírtakat – kétségtelen.

A kritika – már az első szövegkommentároktól kezdve, olykor bizarr eredményekre is jutva – sokat fáradozott vele, hogy megkeresse azon motívumokat, amelyek magyarázatul szolgálhatnának a helyzet Dante által alkalmazott megoldására<sup>13</sup>.

Dante ötlete ugyan „érdekes”<sup>14</sup>, de nem más, mint kiegészítő megoldás; ahhoz hasonlatos, mint amit Vergilius használ az *Aeneis*-ben, hogy hihető magyarázatot adjon róla, hogy a Szibilla miért ismerheti az alvilágot<sup>15</sup>.

Valójában – a tudományos, irodalmi és enciklopédiai ismereteket áttekintve – semmilyen bizonyítékot nem lehet találni arra vonatkozólag, hogy Vergilius járt volna a keresztény Pokolban: ez „tisztán Dante ötlete”<sup>16</sup>, amelyet bizonyos módon a mester, Vergilius sugalmazott neki.

Itt ugyanakkor egyfajta „rövidzárlat”, feszültség keletkezik a szövegben azon számos motívum átdolgozása és egymásra épülése révén, amelyeket Dante az olvasmányaiból merített: a kilencedik ének telítve van a klasszikus kultúrával, amely olykor szembetűnően, néha csak utalás szintjén, megint máskor pedig a háttérben megbújva jelenik meg. Olyan énekekről van szó, amelyben jól meg lehet figyelni, mily módon működik Danténál a klasszikusok emlékezete: egyfajta

---

<sup>13</sup> Jacopo Della Lana 1334-es *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo Della Lana bolognese* című művében Lucanusnak tulajdonítja azt az elképzelést, miszerint a mágusnő Eriktó által feltámasztott katona nem más, mint maga Vergilius. Ez a *Pharsalia* egyik sorának félreértelmezéséből származik: a *Phars* VI. 628-ban a „vatem” szót Della Lana úgy értelmezte, mint Vergiliusra való utalást, viszont ő 48-ban, a pharsalosi csata évében még életben volt. Ezt a tényt az előbbi feltételezés ellen küzdő Benvenuto da Imola is kihangsúlyozza. Az *Ottimo commentó*-ban más megoldást találunk: eszerint Eriktó nem sokkal Philippi előtt támasztotta fel Vergiliust. Erre válaszul hamar a kommentárjában Boccaccio, amikor tudományos alapokon nyugvó kronológiát készít és megállapítja, hogy Vergilius a philippi csata idején még él, és jó egészségnek örvend.

<sup>14</sup> Vö. E. G. PARODI: *Il primo viaggio di Virgilio attraverso l'Inferno*. Fanfulla della Domenica, XXXVII, 11 luglio 1915, n° 28, majd in: *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, XXIII, 1916.

<sup>15</sup> Parodi megállapítja, hogy Vergilius Pokolba való lejutásának dantei ötlete azt a célt szolgálja, hogy magyarázatot adjon az antik költő alvilági ösvényekkel kapcsolatos tudásáról. Ez a megoldás párhuzamba állítható azzal, amit Vergilius talált ki, hogy megmagyarázza a Szibillának az alvilágra vonatkozó hasonló ismereteit. E. G. PARODI: *i. m.* p. 19.

<sup>16</sup> V. USSANI az *I viaggi di Virgilio nel sotterra* című tanulmányban (in: *Wirtschaft und Kultur*. Sauer & Auvermann, Francoforte, 1966, p. 610.) Parodihoz hasonló álláspontot képvisel, és végezetül megállapítja, hogy Vergilius alászállása a Limbusból Júdás körébe azért, hogy onnan Eriktó kedve szerint egy lelket felhozzon, egyértelműen Dante ötlete.

irodalmi „rétegződésként”, ami – az *Aeneis* VI. énekének nagy vergiliusi előzményén túl – egy másik alapvető forrást is játékba hoz.

Van egy másik elem, egy második részlet, amelynek feltétlen szükséges figyelmet szentelni: mint láttuk, Dante invenciója szerint Vergilius a mágiával hallottakat feltámasztó mágusnő, Eriktó hívását követve már járt idelent. E részlet jelentősége abban rejlik, hogy Eriktó Lucanus *Pharsalia* című művének szereplője: így nem pusztán egy antik forrás előtt találjuk magunkat, hanem egy olyan klasszikus forrás előtt, amelynek köszönhetően a klasszikus emlékezet – további hivatkozások és utalások révén – kiteljesedik, tovább gazdagodik.

Dante a *Színjátéknak* ezen a pontján, a Pokol VIII. és IX. éneke között felismerhetően az *Aeneis* VI. énekének egy jól meghatározható részét idézi. Mindazonáltal az *Aeneis* e kapcsolódási pontjával együtt feltűnik egy második, de korántsem másodlagos hatás is, egy olyan költőé, aki Dantéra bizonyosan nagy hatást gyakorolt: Lucanusé, és *Bellum Civile* című művéé.

E Dante számára kedves író központi szerepet tölt be a *Színjátékban*, majd-hogynem olyan fontosat, mint Vergilius. Ha a klasszikus hagyomány keretei között ki szeretnénk jelölni azon személyeket és nézeteket, akik és amelyek a *Színjátékban* – és az egész dantei életműben – a legnagyobb visszhangra találnak, akkor a *Pharsalia* íróját a vergiliusi példa mellé kell állítanunk.

Ha a *Pharsaliával* a kezünk ügyében olvassuk a *Színjátékot*, lucanusi gondolatok és kapcsolódási pontok egész sorát látjuk felsejleni, ami tükrözi Dante azon buzgóságát, amellyel az antik szerző művét forgatta és elmélyült benne.

Nem egyfajta elszigetelt kapcsolódási pontról van szó, sem pedig egy olyan áthallásról, mint más szerzők (Ovidius, Horatius vagy akár Juvenalis) esetében, jóllehet ezek is a klasszikusok emlékezetének részét képezik Danténál: meggyőződésem, hogy a córdobai szerző alapvető jelentőséggel bír Dante számára.

A vizsgált szövegrész kapcsán nem lehet teljes bizonyossággal megállapítani, hogy Dante ismert-e bármi olyan írást, ami feljogosította volna őt arra, hogy Vergiliusnak egy korábbi, a thesszáliai varázslónő akaratából megvalósuló „pokolbeli látogatására” hivatkozzon – őszintén szólva, a téma ilyenén vizsgálata hiábavaló vállalkozásnak is tűnik számomra. De afelől nincs semmilyen kétség, hogy az „Eriton crudá”-ra történő utalás az eredeti, olasz szövegben közvetlenül visszavezethető a *Bellum Civile* VI. könyvére.

A lucanusi és a vergiliusi modellek összekapcsolódása fölöttébb érdekesnek bizonyul, hiszen rávilágít, hogy a klasszikus minták miképpen fejtik ki működésüket – egymásra épülve és rétegződve – a dantei emlékezetben.

A *Pokol* ötletének alapja Danténál tehát a vergiliusi *κατάβασις*, de a kilencedik ének tárgyalt részletében a vergiliusi emlékekkel együtt világosan megjelenik a *Pharsalia* mintája is. A dolog jelentősége a klasszikusokra való emlékezés intenzitásában rejlik, mely jelen esetben két síkot ötvöz: Vergiliusét és Lucanusét.

Kétségtelen Dante azon világos szándéka, hogy aprólékos pontossággal idézze fel a lucanusi előzményt. Az olasz szövegben szereplő „congiurato”<sup>17</sup> szó, ami egy *ἁπαξ* (hapax) a *Színjátékban*, a mágia nyelvének *terminus technicus*, melynek jelentése: „mágia által megidézett”.

A klasszikus hagyományban az efféle „mágiák” a görögországi Thesszália tartományban működő varázslók és varázslónők, jósok és jósnők jellegzetes ördögi praktikái voltak. Thesszáliáról egyébiránt az egész antikvitás azt tartotta, hogy az a legsötétebb varázslatok, jóslatok és ördögi – többnyire az elhunytak testén végzett – szellemidézések helyszíne.

Szörnyű és rémisztő dologról van tehát szó, ami – mikor utalás történik rá a szövegben – szervesen közreműködik benne, hogy az elbeszélés egy jól érzékelhető plusztartalommal telítődjön: ez pedig nem más, mint a borzalom.

Az olasz szövegben Vergilius – még mindig a 23-ik verssorban – „Eriton crudá”-ról beszél, egy mágusnőről, aki elhunytak lelkeit idézte meg, hogy aztán azok visszatérjenek a temetetlenül a földön heverő testükbe.

Mint már máskor is a *Színjátékban*, Dante itt is egy rendkívül szintetikus kifejezést használ: „Eriton crudá”, azaz „kegyetlen Eriktó”. A *Színjáték* azon részeiben, amelyekben felismerhető Lucanus hatása, a költő igyekszik összesűriteni a terjengős és dagályos eredeti szöveg tartalmát: kiemeli és elismételi – ezáltal pedig meg is újítja – a legjellemzőbb szófordulatokat, nagy tehetséggel foglalja össze egyetlen képben, egyetlen szintagmában mindazt, amit Lucanus hosszasan fejteget.

A benne rejlő információ mégsem veszik el, jóllehet megerősítésre vár: arra, hogy az olvasó konkrét jelentéssel töltsen meg, amikor megérti, hogy ott a lucanusi szövegre történik utalás, és így – beleolvasva ez utóbbiba – végül világossá válik számára, hogy Eriktó (a magas szintű nyelvhasználatnak köszönhetően) miért is lett *kegyetlen*.

Dantének nyilvánvalóan nem célja naturalisztikus leírást adni a mágusnő rémséges mivoltáról, hiszen Lucanust felidézve már egyben utal is annak egy korábbi, mesteri ábrázolására, amit épp ezért fölösleges is lenne megújítani: a borzalmakra szomjazó olvasónak ott a *Bellum Civile* VI. könyve, amelyben Lucanus épp elég érzékletesen mutatja be a mágusnőt és szörnyű, kegyetlen tevékenységét.

---

<sup>17</sup> *Pokol*. IX. 23.



Az *effera Erichtho*<sup>18</sup> a thesszáliai nők vérszomjas és könyörtelen mágiájának mintaképe; a Fúriák öltözkébe burkolózik, hogy törvényszegő módon felhozza a lelkeket az alvilágból, vagy hogy éppen ő maga menjen le oda.

Ő az élők és a holtak világa közötti törvényszegő kapcsolatnak szörnyű és kegyetlen médiuma: egy varázslónő, annak a Szibillának a negatív mása, aki Aeneas isteni szándéktól vezérelt, törvényes *κατάβασις*ának vezetője.

Eriktó mágiájában megfordul a vergiliusi *descensus Averni* modellje: a polgárháború szörnyű végének elbeszélésében, melyet az Eriktó által feltámasztott katona jövendöl Sextus Pompeiusnak, az aeneasi *translatio imperii* pozitív jóslata épp a visszájára fordul.

De ha ennek a pokolbéli jelenetnek a kapcsán továbbra is kétségeink támadnának a lucanusi minta meglétéről, további erre utaló részletet is találhatunk a szövegben.

A *Pharsalia* VI. éneke elmeséli, ahogy Pompeius romlott fia, Sextus Pompeius azért, hogy megtudja az apja és Julius Caesar közt zajló polgárháború kimenetelét, ahelyett, hogy a jövendőmondás hagyományos módszereit hívta volna segítségül, a vadszívű Eriktóhoz fordult, akinek mágiái még az olimposzi isteneket is félelemmel töltötték el. Sextus Pompeius kérésére Eriktó kimerítő választ ad<sup>19</sup>, amelyben van egy igazán érdekes részlet: a jóslat elnyeréséhez nem elég akármi-lyen holtat megidézni, hiszen az is fontos, hogy az elhunyt ne régóta legyen halott. Csak egy rövid ideje eltávozott lélek térhet vissza egy még oszlásnak nem indult testbe, és lesz képes érthető szavakat artikulálni, pontosan mivel a testet – különösképpen pedig a száját, a nyelvet és a hangképző szerveket – még nem rongálta meg a bomlás folyamata.

A *Pokol* IX. énekének 25-ik sorában Vergilius egy újabb sajátos információt szolgáltat, amikor azt mondja: „Alig jutott még özvegységre húsom”. Kihangsúlyozza, hogy még nem régóta volt halott, amikor Eriktó megidézte őt, hogy elküldje egy lélekért Júdás körébe: aki újraolvassa a *Pharsalia* VI. énekének emlí-

---

<sup>18</sup> *Phars.* VI. 508. A *Bellum Civile* magyar változatában: „vadszívű Eriktó”. (A *Bellum Civile* idézeteinek magyar fordításaihoz alapul szolgáló kötet: M. A. LUCANUS: *Fárvália, vagy: polgárharc*. Márki J. (ford.), Rudnyánszky A. Könyvnyomdájából, Budapest, 1885. A tanulmány szerzője a következő kötetet használta: M. A. LUCANO: *Bellum Civile*. Renato Badali (szerk.), UTET, Torino, 1996. – a szerk.)

<sup>19</sup> *Phars.* VI. 619-623: „[...] sed pronum, cum tanta novae sit copia mortis, / Emathiis unum campis attollere corpus, / ut modo defuncti tepidique cadaveris ora / plena voce sonent, nec membris sole perustis / auribus incertum feralis strideat umbra.” [...] Ám könnyebb, miután oly bőven vannak az ujdok / Hullák, egy testet fölemelni az émeti síkon, / Hogy mely most hunya el s meleg, oly holt ajka beszéljen / Teljes szózáttal; s nem melynek tagjai naptól / Égve levén, a sírszellem csikorogva fülekbe / Érthetetlen hangot hallasson.”]

tett részét, annak nyilvánvalóvá válik, hogy Dante egyértelműen Lucanust idézi, vagyis a „kegyetlen Eriktó” szavait, aki hangsúlyozza annak fontosságát, hogy a sikeres jósláshoz egy nem sokkal korábban elhunyt személyre van szükség.<sup>20</sup>

Dante nem hagyja elveszni ezt a részletet, hanem teljes tartalmában felhasználja azt: ugyanakkor csupán annyit közöl, hogy Vergilius akkor még csak rövid ideje volt halott – annak megértését viszont, hogy ez miért olyan fontos Eriktó számára, és hogy egyáltalán miért is ez a pontosítás Vergilius részéről, az olvasóra hagyja, aki a lucanusi szövegben találhatja meg a magyarázatot.

Úgy vélem, hogy a *Pokol* IX. éneke meghatározó jelentőséggel bír Danténak a klasszikus elődeivel való kapcsolatát vizsgáló kutatások tekintetében.

Dante Homérosz *bella scolájában*, poétai „iskolájában” (*Pokol*, IV. 94.) találja meg annak a módját, hogy egy igazán magasztos és nagyra becsült gyakorlatot folytasson: a versírás gyakorlatát. Nem egy hétköznapi verselésről van azonban szó, hanem egy nemes költészetről, mivel az magában hordozza a klasszikusok tanítását: azt, amit Danténak sikerült kiválóan elsajátítania – és nem csak Vergilius tanítását, hanem az egész klasszikus kultúráét, amivel szemben Dante (kellő tiszteletadással) elismeri saját növendéki pozícióját.

Csak hogy a tanítómestereket nem utánozni kell, de nem is versenyezni kell velük: helyett felül kell őket múlni.

Danténak pedig világos elképzelései vannak arról a műről, ami nemcsak hogy beillik a klasszikusok sorába, de egyúttal túl is mutat azokon.

Könnyen ki lehet találni, melyik lesz az a szerves eleme Dante költészetének, amely lehetővé teszi számára, hogy túlszárnyalja az antik szerzőket: nem másról van szó, mint a kereszténységről, a keresztény hit birtoklásáról.

Dante magába szívja az antik kultúrát. Értelmezi és a saját keresztény elképzelése szerinti túlvilághoz alakítja azt, majd keres egy olyan nyelvet, ami lehetővé teszi a régi és az új világ találkozását. Az így megélt és elsajátított klasszikus költészet tökéletes lírai formát kínál: ezt a formát, melyet Dante vallásos szelleme alakít, egy újfajta meggyőződés és egy új, sajátos ideál jellemez.

Ez az ének pedig egyedi alkalmat nyújt arra, hogy a vergiliusi és lucanusi szövegek közös pontjain, a kettő összekapcsolódásán és rétegződésén keresztül megfigyelhessük a klasszikus örökség által biztosított eszköztár elsajátításának és újrafelhasználásának Dantéra jellemző módszerét.

---

<sup>20</sup> S. GENTILI: *La necromanzia di Eritone da Lucano a Dante*. In: S. Foa – S. Gentili (szerk.): *Dante e il “locus Inferni”*. Bulzoni, Roma, 2000, pp. 13-43.

Ónozoné Süli Tünde  
**„S a Napba néztem, ember erején túl”**

A szimbólumalkotás, amely az emberi társadalmak alapvető tevékenységeinek egyike, mindig fontos szerepet töltött be a vallásban, a filozófiában, a művészetekben és az irodalomban. A szimbólum különösen a középkorban volt jelentős kommunikációs eszköz. Alapvető jellemzője a kétoldalúság, a *jelölő-jelentett* kettősét azonban kiegészíti egy harmadik tényező, amely az előbbieknek, illetve azok összetételének ad szellemi értelmet, és amely a keresztény teológia számára az isteni szándékkal áll szoros összefüggésben.<sup>1</sup> Jelen van a gondolkodás minden területén, a megismerés jelentős eszköze. Ezt Sevillai Izidor értelmezése is alátámasztja, aki szerint a szimbólum egy jel, egy *signum*, amely lehetővé teszi a megismerést.<sup>2</sup> Mircea Eliade úgy fogalmaz, hogy „a szimbólum a valóság legmélyebb rétegeit tárja fel, amelyek a megismerés bármely más eszközének ellenállnak”.<sup>3</sup>

Amíg napjainkban jelentős különbséget teszünk a *szimbólum* és az *allegória* között, addig a középkori irodalomban ezek szinonim fogalmakként szerepeltek: utóbbi definíciója tágabb értelmű volt, segítségével olyan elemek, mint a megismerés, az események vagy az elbeszélő- és leíró részek összekapcsolódtak a mentális és absztrakt valósággal, a spirituális és morális világgal.<sup>4</sup> Az allegória a középkorban a szöveg különböző jelentéseinek kutatása szempontjából alapvetővé vált.

### **Az írásművek értelmezésének szintjei**

A *hermeneutika* hagyományos értelemben a szövegek értelmezésének elvi kérdéseivel foglalkozó tudományt jelöli.<sup>5</sup> Dante az írásművek értelmezésének szintjeivel a *Vendégség* második értekezésében és a Can Grande della Scalához írt levelében foglalkozott. Előbbi művében a középkori hagyományoknak megfelelően négy értelmet különít el. Az első a *betű szerinti* jelentés, amely „nem terjed túl a költött szavak betűjén, ez van meg a költők meséiben”. Mivel ez a *sensus* rejti a másik hármat, a szó szerinti értelmet a többi jelentés alapjának kell tekintenünk.

<sup>1</sup> A középkorban a jelölő és a jelölt közötti viszony az isteni szándék megnyilatkozásának függvénye.

<sup>2</sup> Vö. M. M. DAVY: *Il simbolismo medievale*. Edizioni Mediterranee, Roma, 1988, p. 13.

<sup>3</sup> Vö. M. ELIADE: *Képek és jelképek*. Európa, Budapest, 1997, p. 14.

<sup>4</sup> Hagyományos értelemben az allegória lényegét a következőképpen ragadhatjuk meg: képletes beszéddel történő ábrázolás.

<sup>5</sup> FABINYI T. (szerk.): *Ikonológia és műértelmezés III. A hermeneutika elmélete*. JATEPress, Szeged, 1998, p. 9.

A következő, az allegorikus jelentés „ezen mesék takarója alatt rejtőzik, valójában szép hazugságba öltöztetett igazság”. Itt a szerző a betű szerinti jelentés igaz vagy hamis volta alapján különbséget tesz a teológusok és a költők allegóriája között, és hangsúlyozza, hogy a *Vendégségben* az utóbbit kívánja követni.

A harmadik az erkölcsi értelem, „amelyet az olvasónak a legjobban szemügyre kell vennie az írásokban saját és tanítványai javára”. A tekintetben, hogy a *Színjáték* a filozófia mely ágához tartozik – ama hat dolog egyike, amelyet ki kell kutatnunk az elméleti művek kezdetén –, Dante a *Can Grande-levélben* a gyakorlati erkölccsant, az etikát jelöli meg, tehát az erkölcsfilozófiát tekinti „*prima philosophiának*”<sup>6</sup>. Az *erény* jelentőségét Odüsszeusz példája is bizonyítja (*Pokol* XXVI.), aki veszélyes vállalkozásában, amelyet nem vezet az erény – visszaél a retorika, a szavak hatalmával, meggyőzi társait, hogy kövessék ama vállalkozásban, amellyel az Isten által megszabott rend ellen lázad, ez pedig morális értelemben helytelen –, szükségszerűen hajótörést szenved. A görög hős átlépi az Isten által az ember számára kijelölt határokat: a Purgatórium hegye valójában az a határ, amelyet a pogány Odüsszeusz nem léphet át.

A negyedik a misztikus értelem, amely „jelképes beszéddel az örök üdvösség magasztos dolgairól tudósít” (*Vendégség*).

A *Can Grande-levélben* Dante a fent említett hermeneutikai rendszert a „*Szent Költeményre*” alkalmazza: főműve betű szerinti vagy történelmi értelemben a lelkek halál utáni állapotát mutatja be (*status animorum post mortem*), allegorikus értelmezését pedig, amely alatt valamennyi szellemi jelenést együttesen érti, így fogalmazza meg: „az ember az, amint érdemet szerezve vagy érdemtelenül, szabad akaratának megfelelően a jutalmazó vagy büntető Igazságosság alá van vetve”. A költő szándéka szerint a *Színjáték* értelmezésekor a teológusok allegóriáját kell követnünk.

A jelentések kettősségénél maradva, Charles S. Singleton szerint a műben kétféle utazás jelenik meg: az egyén, a „*Viandante*” túlvilágon tett utazása, illetve egy másik utazás, amely ebben az életben történik; a túlvilágon tett utazás mögött rejtőzik a *Színjáték* allegorikus jelentése: az emberi nem megváltáshoz vezető evilági utazása.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Az ember célja kettős: az *evilági boldogság* elérésén kívül az *öröklét boldogságára* törekszik – Dante túlvilágon tett utazásának célja Isten színe látása (*visio Dei*). Amíg az előbbi megvalósításához az erkölcsfilozófia, a kardinális erények követése, addig az utóbbi megvalósításához a teológiai erények követése szükséges. Dante főművének célja az – ahogyan azt a szerző a fent említett levélben kifejti –, hogy „az ez életben élőket a nyomorúság állapotából eltávoztassa, és a boldogság állapotára vezesse”.

<sup>7</sup> C. S. SINGLETON: *La poesia della Divina Commedia*. Il Mulino, Bologna, 1978, pp. 16-35.

A műben alkalmazott szimbólumoknak vagy allegóriáknak is két csoportját különböztethetjük meg: azokat, amelyek valóságos személyek, mint Vergilius, Beatrice és a műben szereplő más történeti személyek, ők azonban a maguk egyediségében válnak jelentés hordozóivá; illetve azokat, amelyek esetében a jelentés teremti meg a szimbólumot, amelyek alkalmazása a hagyományokon alapul – olyanokat, mint a liliom vagy a sas.

A sas gyakran alkalmazott szimbólum Dante műveiben: elsősorban a Római Birodalom jelképeként, illetve a császár szimbólumaként értelmezhető, a *Színjátékban* azonban jelentésköre kitágul.

*A nép nyelvén való ékesszólásról* című művében Dante kifejti, hogy a tragédia, a felsőbbrendű stílus nyelve a „kiváló köznyelv” (*volgare illustre*), amelyet azonban csak azok a költők tudnak megfelelően alkalmazni, akik mesterei hivatásuknak, és jeles szellemi képességekkel, valamint a tudományok biztos ismeretével rendelkeznek. E költőket a csillagok felé szárnyaló sashoz hasonlítja: a *Physiologus*, a középkorban használt legjelentősebb szimbólumszótár szerint a sas a madarak között az egyetlen, amely képes a csillagokig emelkedni.<sup>8</sup>

*Egyeduralom* című művének második könyvében a sas a Birodalom jelképeként szerepel: Dante szerint a római nép birodalmát párviadalban, tehát jog szerint szerezte. A „sas jelvényért” harcba szállt Aeneas Turnussal, a három Horatius testvér a Curiatius testvérekkel vívott meg.<sup>9</sup>

A VII. Henrik megkoronázását követően írt *V. levelében* a „magasztos sas”, illetve *VI. levelében* a „félelmetes arany sas” Henrikre utalnak, akitől Dante a békét, a korban felmerült problémák megoldását remélte.

### **A sas a Szent költeményben**

A fogalmi és a vizuális hagyományok, a középkori bestiáriumok, a templomok dekorációi, a ravennai templomokat díszítő mozaikok lehettek a források a műben előforduló szimbólumok alkalmazása tekintetében.

Az *Isteni színjátékban* Dante tizenkétszer írta le a sas (*aquila*, *aguglia*) szót, egyszer pedig Jupiter madaraként tesz róla említést: szerepel halandó madárként,

---

<sup>8</sup> DANTE ALIGHIERI: *De vulgari eloquentia*. In: uő: *Tutte le opere*. Newton, Roma, 1993, pp. 1047-1049.

<sup>9</sup> DANTE ALIGHIERI: *Convivio. Trattato secondo*. In: uő: *Tutte le opere*. i. m. pp. 902-903.

illetve az ég és a föld közötti közvetítőként is.<sup>10</sup> A tizenkettes szám a három és a négy szorzata: előbbi a Szentháromság kifejezője, az isteni tökéletességre utal, utóbbi pedig a teremtett, az anyagi világ teljességére; a két szám együtt jelenti az egyetemességet, a totalitást, a teljességet – a sas szerepkörének megfelelően.

A madarak királya röptével különleges magasságok elérésére képes, és ezt a képességét a költő a *Pokol* IV. énekében (96.) párhuzamba állítja a „*legnemesebb dal mesterének*”, Homérosz műveinek tökéletességével, ugyanakkor e sorok az epika műnemének felsőbbrendűségét is hirdethetik.

A sas a madarak közül az egyetlen, amely hosszú ideig képes a nap vakító fényébe nézni, fiókái közül is csak azokat ismeri el sajátjának, amelyek elviselik a sugárzó napfényt.<sup>11</sup> Dante a Paradicsom első énekében Beatrice természetfeletti képességét írja le (*Par.* I. 48.): a déli napsütés megvilágítja a Földi Paradicsom csúcsát, és Beatrice oly bátran néz a fényes napba, ahogyan arra egy sas sem lenne képes. Ezt követően a költő is a napba néz, majd egész valója átalakul: égbe emelkedik, Isten kegyelméből emberfelettivé válik (*trasumanar*).<sup>12</sup> A sas itt jelentheti a Krisztusban megújult életet, ezáltal a költő *újjászületését*.<sup>13</sup> A nap fényébe tekintő sas a *kontempláció*, az isteni titkok látásának szimbóluma, és ahogyan e ragadozó madár teszi, a költő is a napba néz, új emberként lát.<sup>14</sup>

Jupiter egében egy sast formálnak azoknak a boldogoknak a lelkei (*Par.* XVIII. 107.; XX. 26.; XX. 32.), amelyek röptük során korábban egy latin idézetet rajzoltak az égre: „*DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM*”<sup>15</sup>. A szöveg utolsó M betűje, amely egy liliomhoz válik hasonlónvá, több jelentést is hordozhat: utalhat az Anjou liliomra, a francia uralkodóházra, valamint Firenzére, a város korabeli címere ugyanis a liliom volt. Az M betű ugyanakkor jelölheti a Monarchiát: e jelentést az a középkori heraldikai hagyomány is alátámasztja,

---

<sup>10</sup> Dante kétszer írja le a sas szót a *Pokol*ban; ötször a *Purgatóriumban* – itt egyszer említi Jupiter madaraként; hatszor a *Paradicsomban* – ezek közül a „Krisztus sasa” kifejezés Jánosra, Krisztus kedvenc tanítványára utal.

<sup>11</sup> J. SEIBERT (szerk.): *A keresztény művészet lexikona*. Corvina, Budapest, 1986, p. 277.

<sup>12</sup> Dante a következőképpen fogalmaz: „e fissi li occhi al sole oltre nostr’uso”; Babits Mihály fordításában: „s a Napba néztem ember erejin túl” (*Par.* I. 54.).

<sup>13</sup> „De akik az Úrban bíznak, új erőre kapnak, szárnyra kelnek, mint a sasok.” (Iz 40,31); „mint a sasé, megújul ifjúságod” (Zsolt 103,5).

<sup>14</sup> Dante több helyen hangsúlyozza a *szemlélődés* magasabbrendűségét, az aktív élethez viszonyított elsődleges szerepét.

<sup>15</sup> „Szeressétek az Igazságot, ti, akik ítélkeztek a föld fölött.”

amelynek értelmében az igazságos Salamon királyt kezében liliummá változott jogarral ábrázolják.<sup>16</sup>

A sas több kultúrában az isteni és a királyi hatalom jelképévé, majd a Római Birodalom szimbólumává vált, amelyre, Dante koncepciója szerint, Isten rábízta a földön az igazság megteremtését és fenntartását. Jupiter egében (Igazság ege) a madarak királya az Igazság szimbólumaként jelenik meg a keresztény ikonográfiának megfelelően, amely a madarak királyát elsősorban pozitív jelentésekkel ruházta fel: a sas többek között az Igazság szimbóluma, e kardinális erény egyik attribútuma.<sup>17</sup> Az említett jelenetben együtt szerepel a *lilium* és a *sas*, a *Monarchia*, illetve a *Császárság* és a *Császár* szimbóluma: e szimbólumok révén kapcsolódnak össze Dante politikai koncepciójának kulcselemei.

„Jupiter madara” a Római Császárság, a római császárok szimbólumaként értelmezhető a Földi Paradicsom misztikus körmenetet bemutató jelenetében. A sas Zeusz attribútuma, Jupiter szent madara volt. A Földi Paradicsomban a Griff – Krisztus szimbóluma – az Egyház szekerét a jó és gonosz tudás fájához köti. A madár, amely alászáll az égből (*Pg.* XXXII. 112.) és a fa leveleit, virágait tépi, azokat a császárokat szimbolizálja, akik üldözték a keresztényeket. Majd a sas ismét leszáll a szekerhez, azt tollaival beborítja (*Pg.* XXXII. 125.). Ebben az esetben az allegória Konstantin császár adománylevelére utal, amelyre Dante úgy tekint, mint az Egyház későbbi erkölcsi hanyatlásának forrására. A sas a keresztény vallás pogányság felett aratott győzelmének is jelképe.

A Purgatórium XXXIII. énekében (38.) megjelenő madár szintén a Császár szimbóluma, amellyel a költő arra a történelmi tényre utal, hogy a vízió időpontjában Habsburg Albert volt Itália uralkodója, aki azonban nem koronáztatta császárrá magát, elhanyagolta kötelességeit és birodalmát.<sup>18</sup>

Dante a Purgatórium hegyén töltött első éjének hajnalán azt álmodja, hogy egy aranytollú sas elragadja (*Pg.* IX. 20.). Ahogyan azt később Vergilius elmagyarázza, Szent Lucia vitte az Utazót a Purgatórium kapujához. Itt a sas az isteni kegyelem szimbólumaként értelmezhető, ugyanakkor lehet a tökéletes birodalom jelképe is, amely az erkölcsi tökéletesség felé vezet az embert, és lehetővé teszi az igazságos társadalmi rend létrejöttét, amelynek azonban előfeltétele a lélek megtisztulása.

<sup>16</sup> A lilium szintén e jelentésekben értelmezhető a *Purgatórium* VII. énekének 105. (francia királyok), illetve a *Paradicsom* XVI. énekének 152. sorában (Firenze városa).

<sup>17</sup> Az igazságon kívül olyan pozitív jelentések kapcsolódnak a madarak királyához, mint erő, megújulás, kontempláció, éleslátás, királyi természet. Negatív értelemben a gög és a mértéktelenség kifejezője.

<sup>18</sup> A költő a víziót 1300 tavaszán élte át, a leírást azonban minden bizonnyal száműzetésben kezdte el.

A *Purgatórium* első párkányának domborművei az alázatosság példáit jelenítik meg. A reliefek egyike azt a jelenetet ábrázolja, amikor Traianus császár csatába indul. A császár alakját lovasok veszik körül, felettük sasokkal díszített aranyszínű zászlókat – „*l'aguglie ne l'oro*” – lenget a szél (*Pg. X. 80.*): e zászlók a római hadsereg jelképei. Egy középkori legenda szerint a császár megállította hadseregét, hogy igazságot szolgáltasson egy szegény özvegyasszonynak, akinek a fiát meggyilkolták.



A Sas elragadja és felviszi Dantét a Purgatórium párkányára  
(Miniatúra, *Codex Italicus I*)

A *Paradicsom* VI. énekében (1.) a sas a Birodalom szent jeleként szerepel. Konstantinus császár a birodalom székhelyét Rómából Bizáncba, vagyis a sast a nap járásával ellentétes irányba helyezte. Ez az irány ugyanakkor ellentétes azzal is, amelyet Aeneas követett, amikor Trójából Itáliába érkezett. Iustinianus császár felidézi Róma történetét Aeneas érkezésétől kezdődően, Augustus győzelmén keresztül – a *pax romana* teremtetten meg Krisztus eljövételéhez, valamint a ke-



resztény vallás születéséhez szükséges történelmi háttérrel, így a költő a Birodalom üdvtörténeti szerepét hangsúlyozza – Nagy Károly uralkodásáig.<sup>19</sup>

A sas az európai heraldikában az egyik leggyakoribb címerállat, a győzelem jelképe, különleges tulajdonságainak és erejének köszönhetően uralkodók, uralkodó- és nemes családok címerein szerepel. A *Pokol* XXVII. énekében (41.) a ragadozó madár a Polenták szimbóluma, akik egykor Ravenna urai voltak. E történelmi korszak nem az egységes birodalom kialakulásának kedvezett, amelyről Dante álmodott, éppen ellenkezőleg, a nemzetállamok létrejöttének kora volt, amelyekhez a költő bizalmatlanságot, gyanakvást, ellentmondást kapcsolt – ezeknek a sas szintén kifejezője.

„Krisztus sasa” a *Paradicsom* XXVI. énekében (53.) Krisztus kedvenc tanítványának, János evangélistának a szimbóluma. Az evangélista-szimbólumok közül azért lett a sas János szimbóluma, mert a *Jelenések könyvének* kezdősorai úgy emelik a hívő ember lelkét a fény, Isten felé, ahogyan a sas szárnyal a Nap, az ég felé.<sup>20</sup>

### A szimbólumok értelmezése

A szimbólumok jelentését kutatjuk, amelyhez ismernünk kell az adott kor emberének gondolkodásmódját, annak a történelmi kornak a kultúráját, amelyhez kötődik egy adott szimbólum születése vagy ismételt alkalmazása, hiszen ugyanaz a szimbólum sokféleképpen értelmezhető. A szimbólumok által hordozott üzenetek azonban részben rejtve maradhatnak, mivel mi egy teljesen más világban élünk, más kultúra részesei vagyunk.

### Bibliográfia

ALIGHIERI, DANTE:

1993. *Tutte le opere*. Newton, Roma.

BABITS MIHÁLY:

1986. *Dante: Isteni Színjáték*. Szépirodalmi, Debrecen.

BIEDERMANN, HANS:

1986. *Szimbólumlexikon*. Corvina, Budapest.

DAVY, MARIE MADELEINE:

1988. *Il simbolismo medievale*. Edizioni Mediterranee, Roma.

---

<sup>19</sup> A Római Birodalom üdvtörténeti szerepét illetően a *Paradicsom* VI. éneke és az *Egyeduralom* második könyve között szoros kapcsolat fedezhető fel.

<sup>20</sup> Az evangélista-szimbólumok ábrázolásának forrása az *Apokalipszis* (Jel 4,6-7).

- DE CHAMPEAUX, GERARD – STERCKX, SEBASTIEN:  
 1981. *I simboli del medioevo*. Jaca Book, Milano.
- ELIADE, MIRCEA:  
 1997. *Képek és jelképek*. Európa, Budapest.  
*Enciclopedia dantesca*. Treccani, Roma, 1984.
- FERRONI, GIULIO:  
 1991. *Storia della letteratura italiana I*. Einaudi Scuola, Milano.
- KELEMEN JÁNOS:  
 2002. *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*. Atlantisz, Budapest.
- MARCHI, GIAN PAOLO – PÁL JÓZSEF szerk.:  
 2006. *Dante Alighieri – Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest, Codex Italicus I*. SiZ, Verona.
- PÁL JÓZSEF:  
 1997. *Ikonológia és műértelmezés VI: „Silány időből az örökkévalóba”*. Az *Isteni Színjáték* nyelvi és tipológiai szimbolizmusa. JATEPress, Szeged.
- PÁL JÓZSEF – ÚJVÁRI EDIT szerk.:  
 2001. *Szimbólumtár. Jelképek motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Balassi, Budapest.
- Physiologus*. Helikon, Budapest, 1997.
- SEIBERT, JUTTA szerk.:  
 1986. *A keresztény művészet lexikona*. Corvina, Budapest.
- SINGLETON, CHARLES S.:  
 1978. *La poesia della Divina Commedia*. Il Mulino, Bologna.
- SZABADI SÁNDOR:  
 2004. *Dante Alighieri: Isteni színjáték*. Püski, Budapest.

Andróczki Anett

## A *Fioretti* irodalom és hagiográfia között

A *Fioretti* az első népnyelven írott legenda Szent Ferencről, a latinul íródott *Actus beati Francisci et sociorum eius* vulgarizált változata. Az *Actus* a legutóbbi filológiai kutatások szerint 1331 és 1337 között vetette papírra fráter Ugolino Boniscambi da Montegiorgio<sup>1</sup>, de a *Fioretti* keletkezési dátuma a mai napig kérdéses, minden bizonnyal 1396 előttre tehető – erre az évre datálódik ugyanis Amaretto Mannelli<sup>2</sup> *Fioretti* kódexe, amelyről viszont bizton tudható, hogy maga is másolat. A *Fioretti* népszerűségét jelzi, hogy amíg az *Actus* teljes kiadására 1902-ig kellett várni (Paul Sabatier ebben az évben publikálta az akkor még egy régiségkereskedő tulajdonában levő kódex szövegét), addig a *Fioretti* már 1469-ben nyomtatásba került, és a század végéig még legalább tizenöt újabb kiadást ért meg<sup>3</sup>. Így lett a *Fioretti* az első nyomtatott könyv, amely nem latinul, hanem vulgáris olasz nyelven jelent meg Itáliában, röviddel a könyvnyomtatás feltalálása (1440) és az első nyomtatott könyv forgalomba kerülése (1456) után<sup>4</sup>.

A romantika még rajongott a *Fioretti*ért, élte elbeszéléseinek meseszerűségét és naiv költőiségét<sup>5</sup>, de amikor a századelő szövegtörténeti kutatásai fényt derítettek arra, hogy az eredetinek hitt szöveg alapvető eltérések nélkül követ egy korábbi latin kompilációt, kiábrándultabb irodalmi ítéletek kezdtek napvilágot látni. Ez annak a kritikátörténeti folyamatnak volt köszönhető, amelynek során a filológusok maguk is történészként, történeti szemlélettel kezdtek fordulni a szövegek felé. A mű presztízsvesztesége tovább mélyült, amikor a Sabatier-féle első *Actus* (1902) kiadás után újabb latin nyelvű kódexek jelentek meg, amelyek úgy tűnt, hogy még közelebb állnak a *Fioretti* jelenlegi, ám a kritikai kiadást mai napig nélkülöző szövegéhez<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> JACQUES CAMELL: *Introduzione*. In: uő: *Actus Beati Francisci et Sociorum Eius*. Edizioni Porziuncola, Assisi, 1988, p. 37.

<sup>2</sup> Amaretto Mannelli a *Cronichette antiche* szerzője és egyben a *Decameront* másoló Francesco Mannelli édesapja volt.

<sup>3</sup> Vö. GIANNETTO AVANZI: *Le edizioni del secolo XV dei "Fioretti di S. Francesco"*. In: *Miscellanea Francescana*, 40 (1940), pp. 29-48.

<sup>4</sup> ALDO MARIA MORACE: *Tecnica narrativa e mitografia dell'ascesi nei "Fioretti" di S. Francesco*. In: *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana dal XIII al XV secolo. Atti del Convegno Nazionale* (Assisi, 10-12 dicembre 1999). Assisi, 2001, pp. 195-235.

<sup>5</sup> FRANCESCO DE SANCTIS: *Storia della letteratura italiana*. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2002, pp. 176-177.

<sup>6</sup> A. M. MORACE: *i. m.* p. 196.

A XX. század első felében a *Fioretti*t többnyire „a szelídség és az érzelmek”<sup>7</sup> vagy a „fantasztikus bűvölet”<sup>8</sup> prózájaként ünnepelték az olasz irodalomtörténészek, mert „egyszerűen és egyedülállóan fejezi ki a közvetlen istenkapcsolat megragadhatatlan értelmét”<sup>9</sup>, vagy éppen a lelki gyermekkor mítoszáét, illetve a „keresztény tökéletesség egyszerű mondatszerkezetekben gombolyodó tiszta, könnyed fonálú, csodálatos” meséjét<sup>10</sup> látták benne. Időnként azért realisabb hangvételű vélemények is napvilágot láttak. Benedetto Croce például védelmébe vette a *Fioretti*t azokkal szemben, akik csupán profán szempontokat figyelembe véve vizsgálták, és a tanítói célzatosság miatt monotonnak tartották hangvételét, ugyanakkor egyetértett azokkal, akik szerint éppen a vallásos, moralizáló jelleg szab határokat irodalmi értékének, és arra igyekezett a kritika figyelmét felhívni, hogy ennek fényében jelölje ki a mű helyét<sup>11</sup>. Napjaink irodalmi megítélésében egyre nagyobb súllyal esik latba az eredeti Szent Ferenc-i gondolattól való eltérés motívuma. Bár hangvételét mesterkéltnek, stílusát pedig az összetett ferences üzenet radikalitásától távolinak tartják, többnyire elismerik a szerző irodalmi érzékét, amely Boccaccióéval ugyan nem vetekedhet, de felülmúlja a *Dekameron* utáni prózai termés nagy részét<sup>12</sup>.

A *Fioretti* ismeretlen vulgarizálója törekedett az ige hirdetés feladatán túlmenni és az általa láthatólag jól ismert (és gyümölcsözően hasznosított) laikus irodalom retorikai és stilisztikai elemeivel kísérletezni, mégpedig olyan minőségben, hogy az irodalomtörténészek egy darabig a *Pecorone* íróját (Ser Giovanni Fiorentino) gyanították az anonim szerző álarca mögött<sup>13</sup>. Amikor azonban a *Fioretti* irodalmi értékét vizsgáljuk, nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy a szerző tollát elsődlegesen a hagiográfia műfaji követelményei vezették, ezeknek kellett megfe-

<sup>7</sup> ATTILIO MOMIGLIANO: *I Fioretti di S. Francesco*. In: Studi di poesia. Laterza, Bari, 1938, p. 14.

<sup>8</sup> GIORGIO PETROCCHI: *Cultura e poesia del Trecento*. In: Emilio Cecchi - Natalino Sapegno (szerk.): Storia della letteratura. Garzanti, Milano, 1965, p. 644.

<sup>9</sup> A. MOMIGLIANO: *i. m.* p. 14.

<sup>10</sup> GIOVANNI GETTO: *Introduzione ai Fioretti*. In: uő: Letteratura religiosa dal Due al Novecento. Sansoni, Firenze, 1967, p. 145.

<sup>11</sup> „[...] chi si ostina a veder semplicemente poesia in ciò che tale non vuole essere e non è fondamentalmente, si accorge poi di urtare come in una barriera che toglie quel largo palpito, quella infinita vista dell’universo che la genuina e piena poesia apre al cuore e allo sguardo umano.” BENEDETTO CROCE: *Letteratura di devozione*. In: uő: Poesia popolare e poesia d’arte. Laterza, Bari, 1930, p. 163.

<sup>12</sup> ACHILLE TARTARO: *La prosa narrativa antica*. In: Alberto Asor Rosa (szerk.): Letteratura italiana. Le forme del narrare. Einaudi, Torino, 1988, p. 651.

<sup>13</sup> GIORGIO PETROCCHI: *Dagli “Actus beati Francisci” al volgarizzamento dei “Fioretti”*. In: uő: Ascesi e mistica trecentesca. Le Monnier, Firenze, 1957, pp. 134-135.

lelnie, alapvetően a szentek életének tradicionálisan elismert és ismert képei, sémái és kifejezőeszközei közül kellett válogatnia ahhoz, hogy a mondanivalója biztosan célba érjen.

A hagiográfiában használatos motívumok kánonja, írott és íratlan szabályai észrevétlenül szilárdultak meg az évszázadok során, és lassan, több fázisban módosultak. A szentek történeteinek, életének lejegyzése, „életírása” (*vita*) viszszafejtődik a kereszténység kezdetéhez, de korai formái már az apokrif iratok között is felfedezhetők. A katakombák őkeresztényei voltak az első lejegyzői és hallgatói azoknak az elbeszéléseknek, amelyekből később a szentek legendái kinőttek. Az általuk összeállított *Acta Martyrum* őrizte meg a hitükért kivégzett mártírok törvényszéki kihallgatásait, szenvedésük történetét, és így elsőként szolgálta a „szentek” emlékének továbbörökítését. Az egyes vértanú haláláról minden évben megemlékezett a keresztény közösség, és ezen megemlékezések alkalmával felolvasták a róla összegyűjtött, esetleg átdolgozott szövegeket, amelyek központi témája érthető módon ekkor még a vértanúhalál vállalása és a hit őrzése volt. A felolvasás továbbélt az egyházi hagyományban: a későbbi szerzetesközösségekben étkezés alatt, vagy akár a szentmise keretein belül kapott helyet a *Liber legendarius*ban vagy a *Liber passionarius*ban található hitvallók, vértanúk felolvasandó anyaga, a *legenda*. A keresztényüldözések befejeződésével és a kereszténység államvallássá tételével más motívumok kerültek előtérbe, megszülettek az első életrajzok a kor biográfiai irodalmának mintájára a kezdetek nagyjairól, Remete Szent Antalról, Szent Ágostonról, Szent István vértanúról valamint Szent Mártonról, a legjelentősebb gyűjtemény pedig Szent Jeromos Ruffinustól a *Vitae Patrum* volt (IV. század). Ezekben az elbeszélésekben már tetten érhető a világi prózai alkotásokra jellemző cselekményesség, képalkotó fantázia és egyfajta jellemrajz. Bár a történeti hitelességet ekkor még garantálta az időbeli közelség, hiszen az *auctorok* sokszor szemtanúi („*testis de visu*”) voltak az általuk megörökített eseményeknek, olykor mégis felülkerekedett a tanító szándék a leírtak valóságtartalmán, és megjelent a csoda motívuma. A VII. századtól figyelhető meg az a folyamat, amelynek eredményeként a történetiség végképp háttérbe szorult az építő szándék javára, és az életrajzok legendaszerű elemekkel telítődnek. A szenttisztelet kialakulásának egyik leghatásosabb eszköze lett a legenda, amelynek írott változata rendszerint hosszú szájhagyományozás után született meg. Ekkor alakultak ki a főbb motívumok, a szereplők típusai és a tartalmi vázák, a források között pedig megtalálhatók a keleti mítoszok, mesék is.

Amíg a IX-X. század a monasztikus hagiográfia virágkora volt, addig a XIII. századot a nagy gyűjtemények megjelenése jellemzi, a *legendae novae / abbreviationes* elterjedésével. Ezt az új műfajt a domonkos hagiográfia alakította ki, és nem volt más, mint lerövidített, összesűrített és egy kötetbe gyűjtött szentek élete, amely később évszázadokig nyújtott támogatást a lelkipásztorkodó papság munkájában, a nép vallásos nevelésben<sup>14</sup> – ekkor indult hódító útjára Iacobus de Voragine *Legenda Aurea*-ja is<sup>15</sup>. A XIV-XV. században vált leginkább a hagiográfia jellegzetességévé a csodás és természetfölötti események gyakori előfordulása, a vándormotívumok és a sematikus ábrázolás, éppen az, amit a XX. századi olasz irodalomkritika olykor elmarasztal a *Fioretti*-ben<sup>16</sup>.

Bár a *Fioretti*-nek minden kétséget kizáróan van profán értelemben vett irodalmi, művészi értéke – ezért is szerepel az irodalomtörténeti művek megfelelő oldalain –, ezt a korabeli világi irodalom terméseinek érdemeivel egybevetni mégsem tűnik célravezetőnek. A kettőt összehasonlítani olyan, mintha egy mérlegre tennénk az ikonfestészet egy alkotását és a reneszánsz tájképfestészet valamely remekét. Mindkettő létrejöttében más célok játszottak szerepet. Az ikonfestészetben a hangsúly nem az eredetiségen és a kísérletezésen van, hanem épp ellenkezőleg: a művész háttérbe húzódik, kerül minden konkrétumot, ami körülhatárolná, életszerűvé tenné az ábrázolt alakokat azért, hogy túlmutathasson rajtuk. A szerző a hagiográfiában általában éppen így tesz: lemond az individualitásról, arról, hogy bármi egyénit alkosson<sup>17</sup>, kerül mindent, amitől az olvasó valóságosan létező személyként éreznél a szereplőket azért, hogy helyet adjon az örökérvényű mondanivalónak. Bár egyes irodalomelméleti irányzatok szerint nincs szükség a szerzői szándék és ezzel együtt a történetiség figyelembe vételére egy mű értelmezésének folyamatában, mi mégis arra törekszünk, hogy visszaehelyezzük szövegünket a keletkezés korába, bízva abban, hogy az adott történelmi kontextus vizsgálatával új jelentéstartalmak kerülnek a felszínre. A középkori hagiográfia sajátosságainak ismerete nélkül a *Fioretti* csupán mese lenne, amelyben akár a szerző könnyelműségének vagy túltengő fantáziájának is tulajdoníthat-

---

<sup>14</sup> DEÁK VIKTÓRIA HEDVIG OP: *Árpád-házi Szent Margit és a domonkos hagiográfia*. Kairosz Kiadó, Budapest, 2005, pp. 76-80.

<sup>15</sup> JACOBUS DE VORAGINE: *Legenda aurea*. Helikon, Budapest, 1990.

<sup>16</sup> A *Fioretti* „elbűvölő giccséről” lásd: FRANCO GAETA: *Dal comune alla corte rinascimentale*. In: Alberto Asor Rosa (szerk.): *Letteratura italiana*. Vol. I. Letteratura e potere. Einaudi, Torino, 1982, pp. 226.

<sup>17</sup> VÖ. MIHAIL BAHTYIN: *A szerző és a hős*. Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2004, p. 283.

nánk a kronológiai és földrajzi elnagyolásokat, a pontatlanságokat és kortévesztéseket. Ezek számtalan helyen tarkítják a *Fioretti* történeteit: bár a XVIII. fejezetben Szent Domonkos térdre borulva kér Szent Ferentől bocsánatot, amiért „hamisan ítélte” meg egy rendelkezését, a valóságban azonban sohasem találkoztak<sup>18</sup>, legalábbis a forrásokban sehol nincs erre vonatkozó adat, ahogy a babilóni szultán megtérésére vonatkozóan sem, pedig a *Fioretti* szerint ez Szent Ferenc egyiptomi térítőútjának köszönhetően megtörtént<sup>19</sup>. IX. Szent Lajos (1215-1270) francia királyról sem jegyezték fel, hogy valaha is járt volna Umbriában<sup>20</sup>, így hát Egyed testvérnél tett perugiai látogatása is csak a *Fioretti* lapjain válik érvényessé. Mindezek hiteltelenné tennék a művet akkor, ha nem vennénk figyelembe, hogy a középkori hagiografikus szerzők alapvetően nem törekedtek a tényyszerűségre, nem krónikát akartak írni. A tanítás volt a fő cél, és ennek érdekében alakították át, fokozták fel és sűrítették össze az elbeszélendő eseményeket, tényeket az adott kor és kultúra képzeletvilágának megfelelően. Ezenközben szorosan ragaszkodtak a kialakult hagyomány követéséhez, olyannyira, hogy a hagyomány változása elsőbbséget élvezett az életrajzi események valóságos ábrázolásával szemben. Legszemléletesebben olyankor mutatkozott meg ez a törekvés, amikor egy-egy szentről szóló legendát visszamenőleg módosítottak az Egyház által előtérbe helyezett vagy a köztudatban spontán módon elterjedő új szentségesszmény nyomán. Jó példa erre a madarakkal társalgó Assisi Szent Ferenc figurája, amely mintául szolgált a halakkal társalgó Pádúai Szent Antal képének megformálásához, vagy annak az anonim szerzetesnek a megrajzolásához, akivel Szent Ferenchez hasonlóan szintén megtörtént, hogy „amikor a szemlélődés különleges ajándéka által elmerült és teljesen föloldódott Istenben [...] különféle fajta madarak repültek hozzá, szép szelíden megpihentek a fején és a vállán meg a karján és a kezén, s csodálatosan énekeltek neki.”<sup>21</sup> Szent Ferenc stigmatizációja inspirálta a domonkosokat, hogy a XIII. századi Árpád-házi Szent Margit alakját egy évszázaddal később kiegészítsék a szent sebek motívumával<sup>22</sup>, azaz mintegy újramintázzák őt. Ma már azt is tudjuk, hogy a ferences legendák által ránk hagyományo-

---

<sup>18</sup> *Assisi Szent Ferenc virágoskertje. Fioretti.* Agapé Ferences Nyomda és Könyvkiadó Kft., Szeged, 1999, p. 62.

<sup>19</sup> *Uo.* p. 74.

<sup>20</sup> *Uo.* p. 102.

<sup>21</sup> *Uo.* p. 129.

<sup>22</sup> KLANICZAY TIBOR – KLANICZAY GÁBOR: *Szent Margit legendái és stigmái.* Argumentum, Budapest, 1994, pp. 229-244.

zott, jól ismert történet, amely szerint III. Ince pápa álmában látta, amint Szent Ferenc törékeny vállaival támasztja a Lateráni bazilika roskadozó épületét, nem más, mint egy Szent Domonkosra írott epizód adaptálása Costantino Medici di Orvieto *Legenda s. Dominici* című művéből (1244-46)<sup>23</sup>.

A mai gondolkodás számára a szentekről szóló legendák vissza-visszatérő toposzai, a csodák vándormotívumai az eredetiség hiányának tűnnek, de a középkori szellemiség az ismétlődésben a valódiság igazi zálogát látta, a változatlan és örök transzcendens tartalmak megmutatkozását. A tanító jellegű irodalom feltehetőleg ezért nem változott jelentősen a kora középkortól a késő középkorig, ezért ismétlődtek évszázadokon át ugyanazok a témák<sup>24</sup>. Történeti dokumentumként tehát a hagiográfiáknak csak elenyésző hányada állná ki a kritika próbáját, de ha nem esünk a modernizálás hibájába, és nem felülről lefelé tekintő perspektívából vizsgáljuk őket, hanem a kultúra olyan elemeként, amely az őt létrehozó és számára háttérrel biztosító szellemi közeget tükrözi, akkor értékelésük is árnyaltabb és hitelesebb lesz.

---

<sup>23</sup> JACQUES DALARUN: *La malavventura di Francesco d'Assisi. Per un uso storico delle leggende francescane*. Edizioni Biblioteca Francescana, Milano, 1996, p. 62.

<sup>24</sup> ARON JAKOVIEVICS GUREVICS: *A középkori népi kultúra*. Gondolat, Budapest, 1987, p. 34.



*Petneházi Gábor*  
**Erasmus és Itália**

Mindjárt az elején egy pontosítással kell, éljek. „Erasmus és Itália” címmel csak azokat a vonatkozásokat szeretném e mostani tanulmány szűkös keretei között áttekinteni, amelyekkel Erasmus viszonyult az olasz félszigethez, elsősorban szellemi értelemben.<sup>1</sup> Nem lesz szó tehát Erasmus igen rövid, de meglehetősen jól feltérképezett itáliai utóéletéről,<sup>2</sup> és csak érintem a pápai kúria humanistáival az 1520-as években vívott tollharcot is, amely a tulajdonképpeni végállomását és legmélyebb pontját jelenti e kétoldalú kapcsolatnak.<sup>3</sup> Ehelyett azt a (mint az alábbiakból kiderül majd, nem csupán képletes, de konkrét értelemben is vett) utat szeretném felvázolni, amelyet megtéve az itáliai humanizmuson nevelkedett északi humanista, itáliai személyes tapasztalatai hatására Itália, ezen belül először a pápaság egyik legfőbb kritikusa, majd az őt ért személyes sérelmek hatására egyre inkább a korabeli (szintén főként a római kúriához kötődő) itáliai humanizmus legélesebb tollú ellenfele lett.

### **A tanulóévek**

A fiatal Erasmus 1492-ben attól a lehetőségtől is kecsegtetve vállalja el a titkárságot a cambrai püspök mellett, hogy patrónusa segítségével megvalósulhat dédelgetett álma: utazása Itáliába. Eddigre már átrágtta magát a teljes latin irodalmon, és belekóstolt a Quattrocento olasz humanistáinak írásaiba is, akik közül a még novícius korában megismert Lorenzo Valla gyakorolja rá a legmélyebb hatást,<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Erasmus itáliai hatásáról számos cikk, tanulmány született, ezek közül csak a legfontosabbak: P. DE NOLHAC: *Erasme en Italie. Etude sur un episode de la Renaissance*. Klincksieck, Paris, 1888; D. CANTIMORI: *Note su Erasmo e la vita morale e religiosa italiana del secolo XVI*. In: Gedenkschrift zum 400. Todestage des Erasmus von Rotterdam. Braus-Reggenbach, Basel, 1936, pp. 98-112; C. ANGELERI: *Osservazioni critiche al "Ciceronianus" di Erasmo*. Atene e Roma, III, VI, 1938, pp. 176-191; A. RENAUDET: *Erasme et l'Italie*. Droz, Genève, 1954; R. BANTON: *Erasmus e l'Italia*. Rivista Storica Italiana, LXXIX, 1967, pp. 944-951; P. O. KRISTELLER: *Erasmus from an Italian Perspective*. Renaissance Quarterly, XXIII, 1970, pp. 1-14; E. GARIN: *Erasmus e l'Umanesimo italiano*. Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance, XXXIII, 1971, pp. 7-17.

<sup>2</sup> Erasmus utóéletéről S. SEIDEL MENCHI készített a teljességre törő monográfiát, az inkvizíciós jegyzőkönyvek alapján: *Erasmus in Italia 1520-1580*. Bollati-Boringhieri, Torino, 1987.

<sup>3</sup> A téma monografikus feldolgozása: L. D'ASCIA: *Erasmus e l'Umanesimo Romano*. Olschki, Firenze, 1991.

<sup>4</sup> Valla Erasmusra gyakorolt hatása a szakirodalomban közismert, ugyanakkor részleteiben még nem kimerített téma. Vö. R. J. SCHOECK: *Erasmus and Valla: the Dynamics of a Relationship*. The Erasmus of Rotterdam Society Yearbook XII, 1992, pp. 45-63.

akinek *Elegantiae Linguae Latinae* c. művének a steyni kolostori könyvtárban talált példányából saját használatra egy kivonatot készít, amelyben a szócikkeket ábécérendbe helyezi. Olvassa a *De voluptatē* is, amelynek epikureus érvelése a szerzetesi életről írott *De contemptu mundi* c. declamációjában is felbukkan, amikor a világtól való elvonultság epikureus értelemben vett gyönyöreit taglalja.<sup>5</sup> Mielőtt a párizsi egyetemre menne, ahol 1495-től teológiát hallgat (Itália helyett ezzel kénytelen beérni), megírja az *Antibarbarorum libert*, amelyben az ember nevelhetősége és a nevelés útján végbemenő tökéletesedése mellett áll ki: olyan, az itáliai humanizmusban gyökerező gondolat ez, amelyhez Erasmus egész életművében következetesen ragaszkodik. Az *Antibarbari* másik fő gondolata a latin nyelv megtisztítása a középkori barbarizmusoktól (magát a szót is Vallától veszi kölcsön), és régi állapotába való visszahelyezése, amelyhez a stílusideált a klasszikus szerzők jelentik, úgy ahogyan azt az *Elegantiae*-ben olvasta.

Párizsban első barátja egy olasz költő, Fausto Andrelini, akin keresztül tagja lesz Robert Gaguin körének. A skolasztikus teológusok számára nem kifejezetten érdekfeszítő előadásai mellett és helyett a görögben is megpróbál előrehaladni, kevés sikerrel, Párizsban ekkor még nincs egyetlen görög tanár sem, illetve aki van, ha tudna, sem akarna, és ha akarna, sem tudna tanítani. Éppen a görög nyelv elsajátítása miatt is menne szívesen Itáliába, a vágyott úticél Bologna, ahol barátja, Fausto is tanult. A pénze azonban még párizsi megélhetését is alig fedezi, így amikor számos tanítványa közül az egyik, Lord Mountjoy felajánlja neki 1499-ben, hogy kísérje el Angliába, nem sokat teketóriázik, hogy elfogadja-e.

Angliában paradox módon viszont megtalálja Itáliát: pontosabban azt az ideát, amelyet Valla nyomán a *Bonae Litterae* hazájáról magában kialakított. Művelt humanisták közösségét, akik a Szentírásban és a görög-római irodalomban egyformán képzetek. A legnagyobb hatással John Colet van rá, aki a '90-es években megfordult Párizsban, de járt Itáliában is. Colet révén ismerkedik meg közelebről Platónnal, amelyet Ficino és firenzei köre fordított latinra és kommentált, és az ő hatására veselkedik neki újra a görögnek. Colet irányítja rá a figyelmét a Biblia tanulmányozására, amelyben Angliából Flandriába történt visszatérését követően egy váratlan felfedezés is megerősíti. 1504-ben a Leuven melletti Parc apátságá-

---

<sup>5</sup> A *De contemptu mundi* egyéb forrásai közt kell megemlíteni Petrarca *De vita solitarij*át; ez azon kevés esetek egyike, ahol közvetlen Petrarca-hatás mutatható ki egy erasmusi műben. Ugyanakkor Erasmus lelkialkata merőben eltért Petrarcaétól, vö. J. D. TRACY: *Erasmus – the Growth of a Mind*. Droz, Genève, 1976, pp. 31-37.

ban rátalál Lorenzo Vallának az Újtestamentumhoz írott *Adnotationes* c. munkájára, amelyet még a következő évben ki is ad, s amely végleg a Biblia filológiai kritikájára ösztönzi (ennek eredménye lesz a majd 1516-ban megjelenő, újrafordított Újtestamentum). A sugallat, amely a reform szálláscsinálója, Colettől jön, aki a későbbiekben is radikálisabbnak mutatkozik Erasmusnál, az eszköz azonban Vallától. A reform szükségességében pedig éppen itáliai utazása erősíti meg, amelyre egy újabb rövid angliai kitérő után vállalkozik.

### Az itáliai út (1506-1509). Erasmus mint az egyház kritikusa

Itáliába<sup>6</sup> Erasmus elsősorban görögöt tanulni és görög kéziratok beszerzése céljából megy,<sup>7</sup> az útnak azonban az Aldus Manutius műhelyéből kikerülő több ezer szőlőnyira duzzadt *Adagia* valamint az Euripidész-fordítások kézzelfogható eredménye mellett volt egy másik, inkább szellemi és nem azonnal megmutatkozó hozadéka is.

A teológiai doktorátust Torinóban megszerző Erasmus 1506 késő őszén társaival Bolognába igyekszik, a pápa azonban éppen ostrom alatt tartja a várost, az utazók kénytelenek tehát visszatérni Firenzébe, és csak a harcok elcsitulásával megkísérelni újra a városba jutást. Bolognában tanúja lesz a pápa diadalmas bevonulásának a városba, amely érthető visszatetszést kelt benne. Rengeteg görög kéziratot talál ugyanakkor, barátságot köt egy egykori Poliziano-tanítvánnyal, Scipio Carteromachusszal és annak nevelt fiával, Paolo Bombasióval, aki az egyetemen tanít. Bolognából Velencébe visz az útja, ahol hosszú hónapok munkája után kiadják az *Adagiát*. Innen Padova, majd Róma és Nápoly következnek. Rómában fejedelmi fogadtatásban van része a helyi méltóságok és filozok, köztük a későbbi pápa, Giovanni de' Medici részéről.

Szellemi értelemben ekkor teljesedik ki; az itáliai utazás jelenti a tanulóévek lezárását. Görögtudását a helyes kiejtés elsajátításával tökélyre fejleszti. Firenzében és Bolognában belekóstol a Ficino-féle platonista szellembe, jóllehet az asztrológus-kabbalista Pico-féle irány nem vonzza. Ficino azonban hat rá, Paul Oscar Kristeller szerint a *Balgaság dicséretének* zárlata, ahol egy fordulattal az egész

---

<sup>6</sup> Az itáliai útról és hatásairól lásd: J. HUIZINGA: *Erasmus*. Európa, Budapest, 1995, pp. 136-147; KARDOS T.: *Zur Entstehungsgeschichte des Lobes der Torheit*. Filológiai Közöny 4, 1958, pp. 584-589; R. H. BANTON: *Erasmus of Christendom*. Scribner, New York, 1969 – a mű olasz kiadását használtam: *Erasmus della Cristianità*. Sansoni, Firenze, 1989, pp. 67-84; J. D. TRACY: *i. m.* pp. 111-125. Erasmus itáliai levelei: P. S. ALLEN: *Opus Epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami*. Tom. I. Oxford, 1906, pp. 430-455.

<sup>7</sup> *Italiam adivimus Graecitatis potissimum caussa*. In: P. S. ALLEN: *i. m.* I, 203. levél, p. 431.

keresztény vallást a szent örület egy fajtájaként állítja be, a Szentírásen kívül Ficino Platón *Lakomájához* írott kommentárjára reflektál. Magának a műnek az alapötlete szintén ficinói. Eredetileg ugyanis három declamatiót szeretett volna írni, a *Stultitia* mellett a Természetét (*Natura*) és a Bájét (*Gratia*).<sup>8</sup>

Ami Itália hatására bukkan felszínre benne azonban, az a szatirikus vénája. Ismeretes, hogy a *Stultitiát*, amely a világirodalom egyik legszatirikusabb műve, Itáliából visszatérve Angliába, a délen tapasztaltak hatása alatt írta. Nem kevés dolog volt, ami a legkevésbé sem lehetett ínyére. Az, hogy délen alig esznek valamit, és az egyébként korpulensnek nem nevezhető Erasmust falánk északinak nézik, mert Aldusnál a napi egyszeri étkezést nehezen bírta megszokni, még „bevette a gyomra.”<sup>9</sup> Az, hogy Paviában a milánói hercegek néhány szerzetes hízlalására és a kíváncsi turisták elkápráztatására ragyogó márványkolostort emeltek,<sup>10</sup> szintén elnézhető, Európában máshol is láttunk már ilyet. De az már mégiscsak túlzás, hogy a keresztény világ feje egy keresztény város ostroma után diadalmenetben vonul be a legyőzöttek közé, és Juliust játszik, pedig csak egy Gyula.<sup>11</sup> A ragyogó külsőségek mellett a keresztény értékek már régen elsikkadtak, úgy az elit számára, amely Krisztust már régen felváltotta az olümposzi istennel, úgy az egyszerű nép számára, amely vezetői által magára hagyva, aprólékos ceremóniákban és az egyház által is jóváhagyott babonákban illetve továbbélő pogány szokásokban éli ki vallásos érzéseit. Új vonást jelent bizonyos szociális érzékenysége, amely szintén a reform szükségességének későbbi hangsúlyozása felé mutat. Leírja például, hogyan volt tanúja egy alkalommal Bologna környékén a pápai adószedők könyörtelen tevékenységének. A köznép iránt tanúsított együttérzés itáliai útja után többször bukkan fel írásaiban, mint előtte.<sup>12</sup>

Ellenérzései összefoglalóan leginkább a külsőségek túlhangsúlyozásával szemben voltak, amelyek mellett a vallás lényegi, belső tartalma már régen elsikkadt, miközben az egyház legfőbb vezetése, a legkeresztényietlenebb módon,

<sup>8</sup> P. O. KRISTELLER: *Erasmus from an Italian Perspective*. Renaissance Quarterly, XXIII, 1970, pp. 1-14. Mindkét mű elérhető magyarul: ROTTERDAMI ERASMUS: *A balgaság dicsérete*. Kardos T. (ford.), Európa, Budapest, 1994, ill. MARSILIO FICINO: *A szerelemről. Kommentár Platón A lakoma című művéhez*. Imreg M. (ford.), Arcticus, Budapest, 2001.

<sup>9</sup> Az Aldus apósától kapott ellátásért a *Colloquiá*ban megjelentetett *Opulentia sordida* c. dialógusában állt bosszút. In: L. E. HALKIN – F. BIERLAIRE – R. HOVEN (szerk.): *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*. Ord. I, Tom. III. North-Holland Publ. Comp., Amsterdam, 1972, pp. 676-685.

<sup>10</sup> *Colloquia, Convivium Religiosum*. In: *Opera Omnia*. Ord. I, Tom. III, pp. 231-267.

<sup>11</sup> *Summus Pontifex Iulius belligeratur, vincit, triumphat, planeque Iulium agit*. In: P. S. ALLEN: *i. m.* I, 205. levél, p. 435.

<sup>12</sup> R. H. BAINTON: *i. m.* pp. 69-70; J. D. TRACY: *i. m.* pp. 124-125.

csak újabb háborúk kirobbantásán fáradozott, amelyekbe hamarosan patrónusa, VIII. Henrik is belekeveredett.

A *Stultitia* 1511-ben jelent meg, két évre rá a *Julius Exclusus*, amelyet soha nem ismert el sajátjának. Ekkor írja *A béke panaszát*, *A keresztény fejedelem neveltetését*, kisebb nevelő jellegű műveket. Dolgozik az Újtestamentum fordításán, valamint kiadja Senecát, Szent Jeromost, amelyek hatására a sztoikus vonások nyernek teret szemléletében. Az ember nevelhetőségébe vetett hite felerősödik, meggyőződése szerint kereszténynek nem születik valaki, hanem a nevelés hatására elsősorban azzá válik. Az embereknek szabadságukban állna a kereszténnyé válás útjára lépni, ha nem kötnék őket gúzsba az üdvösség útjáról letért pápák bevételt hajszoló törvényei és a mindennapos ceremóniák. Ideája a művelt és szabad laikus mellett a művelt klerikus volt, aki belső, morális megújulását követően újra visszanyerheti elvesztett tekintélyét. A belső megújulás egyetlen eszköze csakis a Szentírás lehet, amelyet újra az emberek kezébe kell adni, megtisztítva azonban az évszázados félreértelmezésektől és hibás magyarázatoktól. Jellegzetesen humanista elképzelés a vallai *ad fontes* felelevenítése, körítve egy kis firenzei platonizmussal az isteni bölcsesség egyszerű voltáról, amelyet az itáliai út után kialakuló, minden emberi mesterkedéssel szemben kritikus erasmusi szatíra fűszerez.

Reformelképzelései eleinte látszólag kedvező fogadtatásra találtak az egyház legfelső vezetésénél is. Az újrafordított Újtestamentumot X. Leó pápának ajánlja, amelyre az áldását adja. Luther fellépésétől kezdve azonban Erasmus folytonosan védelmezni kényszerül saját reformálláspontját, előbb a leuveni, majd a párizsi teológusokkal szemben. A pápák még kímélték, mert azt remélték, Lutherral szemben a maguk oldalára állíthatják. Erasmus ugyanakkor maga is elismerte, hogy sok igazság van abban, amit Luther mond, azonban a reformot az ő elképzelése szerint nem azon a módon kellett volna megvalósítani, ahogyan német szerzetestársa hirdette. Ami a korabeli itáliai humanista közvéleményt illeti: azt lehet mondani, hogy Erasmust az itáliai humanisták 1527-ig nem vették komolyan, nem sokan ismerték, és csak a húszas évek közepén, amikor néhány művét, elsősorban a sokat vitatott *Colloquiát* elolvasták, csatlakoztak maguk is az egyre inkább kétpólsúvá dermedő európai közvélemény egyszólamú Erasmus-ellenességéhez.

Amikor Erasmus végre válaszol az Itáliából őt érő támadásokra, lényegében hasonló módon jár el, mint Luther esetében, ti. amikor végre hajlandó volt megnyilvánulni Luther ellen, azt egy olyan kulcsfontosságú probléma kapcsán tette,

amely a kettejük közti különbségre élesen rávilágított: a szabad akarat-eleve elrendelés kérdésében. Az itáliai humanistákat szintén legérzékenyebb pontjukon támadja meg: túlhajszolt Cicero-imádatukban. Vagyis azt a mélyen itáliai, humanista szellemet, amely az egyházreform gondolatára vezette, most már magának az itáliai humanizmusnak a kritikájára használja fel.

### **A Ciceronianus. Erasmus mint az olasz humanizmus kritikusa**

Az 1528-ban megjelent, az olasz humanisták kizárólagos Cicero-imádatát nevetéssé tevő *Ciceronianus* c. dialógus gyökerei szintén Erasmus itáliai utazásában keresendők. 1509 nagypéntekén Erasmus Rómában van, és a pápa jelenlétében hallgatja a nagypénteki prédikációt, amely a hallgatóság legnagyobb gyönyörűségére teljesen olyan, mint egy köztársaságkori római szónoklat. Ahogy Erasmus írja a *Ciceronianus*-ban, annyira római volt a beszéd, hogy közben éppen csak Jézus haláláról nem esett egy szó sem.<sup>13</sup> A legfőbb vád tehát a pápai udvar szellemiségével szemben annak félig pogány volta, amely természetesen leginkább az antik római külsőségek majmolásában nyilvánul meg. A másik vád az imitáció modorossá válása, amely nem csupán a szónoklatban figyelhető meg, de Pontano és Sannazzaro költészetére is jellemző. Ez a fajta imitatio, amely csupán a külsőségekre szorítkozik, de közben a lényegét figyelmen kívül hagyja, valójában ugyanazon szellemiség megnyilvánulása, amely a kereszténységet a vallás külsődleges gyakorlatába helyezi, a belső meggyőződéssel pedig nem törődik. Erasmus itt a quintilianusi és cicerói retorika talaján állva támadja azokat, akik magukat Cicero igaz követőinek tartják.<sup>14</sup> A szentbeszédbe Curtiusokat és consulokat keverni ugyanis éppen a cicerói aptum-elvvel ellenkezik, amely a szónok kötelességévé teszi a témához és az alkalomhoz illő stílus és nyelvezet megválasztását.

Erasmus és a pápai udvar viszonyának elmérgesedésében ugyanakkor nem elhanyagolható szempont a politikai vetület sem. Miért éppen az 1520-as évek közepén válik előbb közömbössé, majd egyre ellenségesebbé a római kúria a holland humanistával szemben? A válasz kétoldalú. Egyrészt Erasmus következetes pártatlansága, amely bizonyos értelemben már 1523-ban szakításhoz vezet,

---

<sup>13</sup> *Tam Romane dixit Romanus ille, ut nihil audirem de morte Christi.* In: *Dialogus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere.* 876. A szöveg W. WELZIG (szerk.): *Erasmus von Rotterdam. Ausgewählte Schriften.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972 kiadásán alapuló internetes verzióját használtam: [http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/erasme\\_ciceronianus](http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/erasme_ciceronianus)

<sup>14</sup> Ezen a ponton ismét csak Lorenzo Vallához kapcsolódik, aki első munkáját hasonló tárgyban és hasonló polémiát kiváltva, *De comparatione Ciceronis Quintilianique* címmel írta.

amikor Erasmus visszautasítja VI. Adorján többszöri meghívását Rómába. Ezután írja Luthernek címezve, de valójában a pápa felé demonstratív Luthertől való különállását igazoló értekezését a szabad akaratról. Másrészt az új pápa, Giulio de' Medici környezete, ezen belül is elsősorban a franciabarát irányzat hívei, egyre ellenségesebbek Erasmusszal szemben. 1525-ben Alberto Pio da Carpi herceg, aki ehhez a körhöz tartozik, elindítja azt a polémiát, amely kölcsönös levélváltásokból fejlődik egyre élesebb hangú röpiratok megfogalmazásáig, s amelynek célja Erasmus besorolása a lutheránus eretnekek közé. 1527-ben, amikor a spanyol inkvizíció indít vizsgálatot Erasmus írományainak eretnek tartalmát illetően, a bevádolt a pápához fordul, hogy az tisztázza a vádak alól. A pápai udvar azonban, nagyrészt a pápai titkár, Matteo Giberti közreműködésének köszönhetően, aki szintén a kúria frankofil szárnyához tartozik, egy meglehetősen semleges hangú levelet küld az ügygel kapcsolatban a spanyol domonkosok főnökének.<sup>15</sup>

E kettő együtt vezet oda, hogy Erasmusról az itáliai félszigeten is elindul egy polémia, amelynek a méregfogát a megtámadott úgy igyekszik kihúzni, hogy a figyelmet tisztán retorikai síkra próbálja terelni, kevés sikerrel, tegyük hozzá. Mert habár a *Ciceronianus* valóban elindít egy irodalomelméleti vitát, amelyben az Erasmus által nevetségessé tett olasz humanisták eleve hátrányos pozícióból indulnak, eközben az Erasmust mint az egyház kritikusat támadó hangok is felerősödnek. S jóllehet erasmista tendenciák egészen a Tridentinumig elszórtan megfigyelhetők még az olasz főpapság körében is, a fent vázolt folyamat betetőzéseként végül az egész erasmusi életművet Indexre helyezik 1559-ben, és a tiltásnak következetesen érvényt is szereznek. Az az Erasmus tehát, aki legfőbb ösztönzéseit a humanista Itáliától nyerte, a humanizmus szülőházájában betiltott szerző lesz, amiben egyébként osztozik olasz példaképei, mesterei jó részével.

---

<sup>15</sup> J. D. TRACY: *i. m.* pp. 198-207.

## Szerzetesi és asszonyi beszédek Bandello novelláiban

Matteo Maria Bandello (1485-1561) négy kötetes novellagyűjteményét olvasva nem maradhat észrevétlenül annak ellentmondásossága, amely az utóbbi évtizedek bandellói kritikájának vitáiban is tükröződik. A bandellói mű a régi és új sajátos keveredése, ahol az író néha nyughatatlan, kíváncsi érzékenységről tanúskodik, máskor viszont teljesen mechanikusan jár el, átmenetet képezve az eredeti és tucat megoldások között<sup>1</sup>. Giovanni Getto szerint<sup>2</sup> Bandello ellentmondásosságának oka abban keresendő, hogy egy átmeneti korszak művésze, akiben a reneszánsz válsága és a barokk nyughatatlansága hagyott nyomokat. Salvatore Battaglia<sup>3</sup> úgy véli, hogy a bandellói novellák az ember és az élet közötti szakadék, a valóság naturalisztikus felismerését tükrözik, és nem csupán a Cinquecento eleji válságot jelzik. Bandello történetei, érzelmei kiszámíthatatlanok, az események gyakran nélkülözik a logikát. Részben az újdonsága is ebben áll: novelláiban a történetek sokszor váratlanok, megmagyarázhatatlanok. Delmo Maestri – aki a jelenlegi Bandello-szakirodalom egyik legelismertebb alakja és a Castelnuovo Scriveriában székelő Bandello-központ elnöke – mindezt a novellista erényének tartja. Szerinte az itáliai irodalomban nehéz még egy olyan szerzőt találni, aki az élet példáinak ilyen gazdag és ellentmondásos tárházát hozta volna<sup>4</sup>.

A fenti kritikai észrevételeket támasztja alá az is, hogy a narrátor megjegyzéseinek<sup>5</sup> számos állítását és véleményét egy másik novellában vagy ajánlólevélben megcáfolja. A legkézenfekvőbb magyarázat erre a novellák lejegyzése és kötetbe való szerkesztése, s egyúttal az ajánlólevelek megírása között eltelt évtizedek, valamint a Bandello szerzetesi léte és világi életformája között feszülő ellentét. A jelen tanulmány arra igyekszik rávilágítani, hogy a bandellói hősök két nagy csoportjának, a papoknak és az asszonyoknak az ábrázolásában milyen szerepet

---

<sup>1</sup> FULVIO TUCCILLO: *Crisi della narrativa e narrativa della crisi nel '500. "La duchessa di Amalfi" di Matteo Bandello*. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli XVII*. n.s.V. (1974-1975), p. 135.

<sup>2</sup> GIOVANNI GETTO: *Il significato del Bandello*. In: *Immagini e problemi di letteratura italiana*. Mursia, Milano, 1966, pp. 183-207.

<sup>3</sup> SALVATORE BATTAGLIA: *Mitografia del personaggio*. Liguori, Napoli, 1991.

<sup>4</sup> DELMO MAESTRI: *Matteo Bandello e la "mistura d'accidenti" come significato dell'esistenza*. Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria, 1980, p. 12.

<sup>5</sup> Van, hogy ő maga a narrátor (előfordul, hogy magát egyes szám harmadik személyben, *il Bandellóként* emlegeti), és persze gyakran adja a történeteit más szájába.



kap a beszéd, s így a róluk kialakított kép mennyire egységes illetve változatos, valamint az írói jellemzés mennyire következetes illetve következtelen.

Szerzetesként köteleességének érzi, hogy jót szóljon paptársairól, és megvédje őket az esetleges támadásoktól, ugyanakkor Boccacciót megszegyenítően ostorozza és teszi őket gúny tárgyává, amennyiben ezt jogosnak tartja. Bár ő dominikánus volt, mégis a ferenceseket dicséri a leggyakrabban, mint például a negyedik kötet nyitó darabjában<sup>6</sup>:

Hogy gyónásra bírják [Simone Turchit, a gyilkost], s hogy megérdemelt halálát [...] türelemmel viselje majd el, elküldtek hozzá egy Szent Ferenc rendjébéli olasz barátot, egy igen nyájas és csuda *ékes beszédű*<sup>7</sup> férfiút. Ez a barát a mi Urunk-Istenünk kegyelméből oly *remekül tudott hozzá beszélni*, és addig-addig buzdította *szívhez szóló szavakkal*, mígnem a szerencsétlen Turchi mindent meggyónt.<sup>8</sup> (IV/1)

A minorita szerzetes legfőbb erénye az ékesszólása, mellyel képes egy másik, büns embert szintén beszédre, még hozzá igaz beszédre bírni, s így lelki megnyugvást nyújtani neki. A szó általi vigasztalást maga Bandello is szívesen veszi:

Ami engem illet, énnékem az otthoni, családi vagy barátok okozta gondokban sokszor az az egyedüli vigaszom, hogy idejövök, s elüldögélek e becses egyházfiakkal [...], ferences barátokkal, és okulok az ő makulátlanságukból, *nagyszerű tanácsaikból*.<sup>9</sup> (III/19)

A barátok megítélése nem egyértelműen pozitív a negyedik kötet 7. novellájában, amelyben Bandello a ferencesek bosszúját meséli el, egy őket ért atrocitás miatt. Amikor a szerzetesek meztelenre vetkőztetik a molnárokat, és bütykös kötélöveikkel irgalom nélkül megkorbácsolják őket, egyáltalán nem a jámborság szellemében járnak el, sokkal inkább a „szemet szemért fogat fogért” ótestamentumi elvet követik – bár ez a bosszút kiöltő gvárdián szájából a „ki mint vet, úgy arat”<sup>10</sup> mondássá finomul. Bandello jogosnak tartja a bosszút, s ezzel szóban megvédi a barátokat a nem éppen irgalmas cselekedetük negatív megítélésétől.

Azonban nem mindig ilyen elnéző velük szemben: olykor kikel a papok erkölcsi, viselkedése ellen.

<sup>6</sup> A novella hangsúlyos elhelyezése nem poétikai okokra vezethető vissza, hanem Bandello személyes felháborodása indokolta: szerinte a történet főszereplője, Simone Turchi „égbekiáltó gazság”-ot követett el, amikor luccai felebarátját meggyilkolta. A Turchi család későbbi leszármazottjai megpróbálták megakadályozni, hogy a novella megjelenjen, de hiába.

<sup>7</sup> Az idézetekben a kurzív saját kiemelés.

<sup>8</sup> MATTEO BANDELLO: *A pajzán griffmadár*. Európa, Budapest, 1983, II. kötet, p. 288.

<sup>9</sup> *Uo.* II. kötet, p. 206.

<sup>10</sup> „Chi ne fa ne aspetta”, IV/7. MATTEO BANDELLO: *La quarta parte de le novelle*. Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1996, p. 81.

Hiába vannak hát olyanok is, kik szerzetesnek nevezik magukat, pedig hivatásukhoz vajmi kevésbé illően élnek, mint például itt Milánóban is sokan, minékünk nem kell sem utánoznunk, sem dörgedelmes szózatokkal fenyegetnünk őket, hanem úgy helyes, ha kerülve az ő hitvány erkölcsüket, az ítélkezést arra hagyjuk, kinek az a dolga, hogy méltó büntetést szabjon ki rájuk [...] ha manapság is megbüntetnének minden papot, aki erre rászolgál, a vallássosság is tisztább, makulátlan, szent dolog volna.<sup>11</sup> (III/19)

Pontosan egy ilyen büntetésről szól az a novella (III/25), amelyben Gian Maria Visconti elevenen eltemettet egy plébánost, aki nem volt hajlandó megadni a végtisztességet egyik hívének, amíg annak özvegye ki nem fizeti a temetést. Bandello kegyetlennek, mégis célra vezetőnek tartja ezt az ítéletet, melynek következtében sok pap változtatott eddigi „bűnös életén”. „Tehát, mondom, nem árt időnként rendkívüli orvoslási módokhoz folyamodni.”<sup>12</sup>

Persze olyan is előfordul, amikor egy pap ostobasága által egyenesen nevetség tárgyává válik, mint Filippo testvér, aki nem bírván saját vágyait legyőzni egy apáca iránt, annak tanácsára inkább önkezeléssel megfosztja magát férfiasságától (III/61). A társalgás és a beszéd Filippo barát bűnös gondolatainak forrása és táplálója, mely végül oly szerencsétlen sorsra juttatta őt: „S minthogy naphosszat vélük *társalkodnak-elmélkednek*, meghitt közelségbe jutnak az apácakkal; úgy-hogy ama *társalkodás*, melynek teljességgel a lelkiek körül kellene forognia, olykor-olykor *testi társalgássá* lesz”<sup>13</sup>. Filippóhoz hasonlóan önkezeléssel, de nem önszántából fosztja meg magát férfiasságától Giacomo plébános is, aki „*jeles szónok*, merész, készséges ember volt, és valóságos szentnek mutatkozott.”<sup>14</sup> (II/20) Ezzel a képességével él vissza, amikor meggyőzi az együgyű Bertolinát, hogy az tegyen kedvére, s így válik a féltékeny férj áldozatává.

Navarrai Margit *Heptameronja* a forrása annak a novellának (II/24), melynek ferences barátja magáévá tesz egy gyermekágyas nemesasszonyt, aki azt hiszi, hogy a férjével hál. A barát elmenekül, de tragédiák sorozatát indítja el. A narrátor, még mielőtt elmesélné a történetet, védelmébe veszi a ferences rendet: „Ám minden felekezetben, minden gyülekezetben és minden szent kongregációban vannak jók és gonoszok, s ezért nem érheti gáncs a rendet avagy a kollégiumot, ezt a szent intézményt”<sup>15</sup>. Ehhez képest egy oldallal később erre ugyancsak rácsfol, és általánosít: az ifjú ferences szerzetesnek „semmi köze sem volt Szent

<sup>11</sup> M. BANDELLO (1983): *i. m.* II. kötet, pp. 206, 215.

<sup>12</sup> *Uo.* II. kötet, p. 220.

<sup>13</sup> *Uo.* II. kötet, pp. 246-247.

<sup>14</sup> *Uo.* II. kötet, p. 13.

<sup>15</sup> *Uo.* II. kötet, p. 21.

Ferenc életéhez, mint általában majdcsak minden szerzetesnek.”<sup>16</sup> Viszont „igen nyájasan *társalkodott*, fölöttébb kedves és *közlékeny* modorban, bárkit elszórakoztatott, aki *bármiről is szóba elegyedett* véle”<sup>17</sup>.

Az előbbi példák sorozatából kitűnik, hogy a beszéd – legfőképpen az egyháziakat illetően – veszélyes eszköz, melynek meggyőző erejével mások életét jó vagy rossz irányba is terelhetik. Különösen igaz ez a hitszónokokra, akiknek „dolga, hogy a szószékről okítsanak bennünket, miképpen éljünk jámboran, tisztán és keresztényi módon, s hogy bírálják, kipellengérezzék az esztelenség szülte gonosz cselekedeteket.”<sup>18</sup> Így tesz Sienai Szent Bernát ferences szerzetes is, „korának nagy hírű hitszónoka”<sup>19</sup>, amikor az uzsorások ellen prédikál (III/53). Bandello tisztelettel és elismeréssel szól róla mint egyedülálló személyiségről, nem úgy, amikor általánosságban beszél a prédikáló papokról:

Ki ne tudná ezen prédikátorokról, hogy ha egyszer odafönt vannak, úgy hadonásznak, mint a majom, hol jobb, hol bal felé forgolódnak, s a legidétlenebb módokon mutogatnak, hogy olykor inkább vélnéd őket mutatványosoknak, semmint felszentelt papoknak, hisz úgy csapkodnak kézzel-lábbal, hogy a kutyák mind rémülten iszkolnak ki a templomból.<sup>20</sup> (I/35)

Don Faustino (II/2) gesztusnyelve is efféle lehet, legalábbis az olvasóban ilyen képzet alakulhat ki, ha végigolvassa e novella prédikációjának dörgedelmes sorait. Ez a „meglehetősen *jó beszédű*”<sup>21</sup> pap arra használja szavainak és színlelt gesztusainak erejét, hogy a megrémült hallgatósággal elhitesse, hogy az Úristen egy rettentő griffmadarat küld rájuk bűnös életük miatt, amely majd kivájja a szemüket. Egyedül ő a tudója, mikor csap le a szörnyeteg. A közelgő vészre harangozással fogja figyelmeztetni az embereket, akik – ha kicsit is kedves nekik a szemük világa – eltakarják a szemüket, hogy semmit se láthassanak. A megfélemlített emberek a harangszó hallatán persze mind így tesznek, s ezalatt az ékesszóló pap magáévá tudja tenni az általa már régóta kiszemelt Orsolinát. A novella nagy részét a felkiáltásokban, fenyegetésekben gazdag, az élőnyelvhez nagyon közeli szónoklat teszi ki, amely tökéletes meggyőző erővel bír – mint ahogy az Orsolina sikeres meghódításából is látszik.

A prédikáció mellett ugyanilyen fontos a hallgatás képessége, főleg a gyóntató papok részéről. Ha erre képtelenek, ugyanolyan bünt követnek el, mint az a pap

---

<sup>16</sup> Uo. II. kötet, p. 22.

<sup>17</sup> Uo. II. kötet, p. 23.

<sup>18</sup> Uo. II. kötet, p. 232.

<sup>19</sup> Uo. II. kötet, p. 226.

<sup>20</sup> Uo. I. kötet, p. 178.

<sup>21</sup> Uo. I. kötet, p. 233.

(I/9), aki sok pénz fejében megengedte a féltékeny férjnek, hogy kihallgassa felesége gyónását, s ezzel közrejátszott a nő halálában. A pap még szeretője nevét is megpróbálta kihúzni az asszonyból, holott az jól tudta, hogy nem szabad megnevezni azokat, akikkel a bűnt elköveti az ember, nehogy rossz hírbe keveredjenek. Az olvasók elégtételére a narrátor így zárja történetét: „Az elvetemült, gonosz barátot [...] úgy elcsendesítették, hogy azóta is hallgat.”<sup>22</sup>

A papi hivatás velejárója, az ékesszólás tehát két fő célt szolgál: egyrészt erkölcsi értékmutató, normaközvetítő, vigasztaló szerepe van, alantas formájában azonban a bűnre csábítás eszköze. Ugyanez a kettősség mutatkozik meg Bandello nőalakjainak vonatkozásában is, azzal a különbséggel, hogy a pozitív oldalon a beszédre mint a humanista értékek, az emberi tapasztalatokon keresztül szerzett ítéletek hordozójára ritkábban lehet példát találni. Ők is leginkább az ajánlólevelekben feltűnő, széles látókörű, nagy műveltségű, irodalomértő, mecénási tevékenységet folytató asszonyok, mint Cecilia Gallerani, Camilla Scarampa, Isabella d'Este vagy Ippolita Sforza e Bentivoglio. Az I/1 novella ajánlásában Bandello említést tesz arról az összejövetről, amelynek során felolvassák Cecilia Gallerani és Camilla Scarampa egy-egy költeményét, majd a társaság tagjai beszélgetni kezdenek a poézisről. A vita kapcsán Ippolita Sforza olyan választékosan, rendezetten és világosan fejezi ki magát, hogy a petrarkista költő, Niccolò Amanio dicsérőleg megjegyzi: számára Ippolita szavai azt a benyomást keltik, mintha nem is egy nő, hanem a kor egyik legműveltebb és legékesszólóbb férfijának szájából hangzottak volna el. Bandello ezeket a hölgyeket és irodalmi munkásságukat elismerően dicséri, s ezzel tudomásul veszi az ún. női irodalom egyre gyakoribb megnyilvánulásait. A történetek között pedig a skóciai Margitról szóló, anekdotaszerű novella az egyik kivételes eset (I/46), ahol a női beszéd mint érték-hordozó eszköz jelenik meg. A novella meghatározó része Margit beszédéből áll, amint kioktatja értetlen udvarhölgyeit, hogy Alain Chartier-ben nem a rút, öreg és visszataszító férfit kell látni, akit ő mégis megcsókolt, hanem a költőt, akinek száját nagyszerű költemények hagyták el, s éppen ezért ő csókkal jutalmazta e nagyságot.

Ez a fajta Margitnál megnyilvánuló bölcsesség és az ezt kísérő retorikai emelkedettség viszont nem jellemző a gyűjteményben szereplő hölgyek többségére. Olyannyira igaz ez, hogy a Bandello által szerepeltetett narrátorok között több

---

<sup>22</sup> *Uo.* I. kötet, p. 86.

mint kétszáz férfi, de csak öt nő van, szemben a *Dekameron*nal, ahol hét a három arányban női dominancia érvényesül a narrátorok körében.

A magasztos értékek kifejezésén túl a beszéd más – mint azt már az egyháziak vonatkozásában is láttuk –, sokkal gyakorlatiasabb célt is szolgálhat: meggyőző erejénél fogva gyakran a szerelem fellobbantásának, s így bizonyos esetekben a házasságtörő viszony kialakításának eszköze. Ennek egyik legreprezentatívabb példája Ugo és Parisina története (I/44). Az ajánlás bemutatja a novella valószínűleg fiktív keletkezési körülményeit: Bianca d’Este milánói látogatása során az egyik, az ő tiszteletére szervezett összejövetelen a vidám társaság<sup>23</sup> a meleg elől egy hűvös terembe menekül, ahol novellameséléssel mulatják az időt. Az ötletgazda Camilla Scarampa, akit Bandello elismerően kora Szapphójának<sup>24</sup> nevez. Az utolsó történetet maga a díszvendég, Bianca D’Este meséli el egyik öséről, így ez a novella egyike azon keveseknek, ahol a narrátor nem férfi<sup>25</sup>.

A lecsupaszított történetváz szerint a fiatal és szépséges Parisina beleszeret mostohafiába, s miután a jó két évig tartó szerelmi viszonyuk kiderül, mindkettőjüket fűvesztésre ítélik. A novellában Ugo egyáltalán nem szólal meg, és Parisina is sokáig hallgat, mert valahányszor beszélni próbál Ugo előtt, a szégyenérzete ebben megakadályozza. Szerelme azonban erősebb szégyenénél, s miután „lelke készen állt befogadni tisztességtelen lángokat is”<sup>26</sup>, magához hivatja gyanútlan mostohafiát, és könnyeitől csukladozva beszélni kezd. Ő az egyetlen szereplő, aki a novellában közvetlenül megszólal, s vallomása a mű jelentős részét – körülbelül egyharmadát – teszi ki. Jól megkomponált beszédével rábírja a férfit, hogy szerelmi viszonyt folytasson vele.

Először férje hűtlenkedő magatartását említi, majd annak politikai bűneit részletezi, s csak ezután tereli magára a szót. Érzései jogosságát indokolja is, hiszen

---

<sup>23</sup> Bandello erre a boccacciói „lieta brigata” kifejezést használja.

<sup>24</sup> Camilla Scarampa az I/3 novella ajánlásában is dicsérő szavakat kap Bandellótól: „Mutassa meg [ti. ezt a novellát] kegyelmed még a mi két műzsáknak, Cecilia Gallerana grófnőnek és Camilla Scarampa úrasszonynak is, kik manapság az olasz nyelvnek legkiválóbb értői.” M. BANDELLO (1983): i. m. I. kötet, p. 6.

<sup>25</sup> Több érv is alátámasztja, hogy valójában nem Bianca D’Este elmesélése alapján ismerte meg Bandello ezt a történetet. Nehéz például elképzelni, hogy egy ilyen tragikus eseményről pont III. Niccolò d’Este egyik leszármazottja számoljon be. Ráadásul tárgyi tévedések is találhatók a műben. Ugo például nem törvényes fia Niccolò d’Estének, mivel a kor feljegyzései egyértelműen arról tanúskodnak, hogy a ferrarai márk első felesége meddő volt. Erről a témáról bővebben lásd: CARLO GODI: *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*. Bulzoni, Roma, 1996, pp. 242-247. (Europa delle corti, 65)

<sup>26</sup> MATTEO BANDELLO: *La prima parte de le novelle*. Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1992, p. 409.

szerinte korban Ugóval sokkal inkább összeillenek, mint jelenlegi férjével. Valomása közben átöleli Ugo nyakát, csókolgatni kezdi, s szánalmat és együttérzést kér tőle. Ugót annyira meglepik ezek a szavak, hogy sem válaszolni nem tud, sem pedig otthagyni Parisinát. „Az *édes szavak* erotikus csókokkal és ezer másfajta tisztességtelen játszadozással” párosítva „elvakították a szerencsétlen fiatalembert”<sup>27</sup>, aki, felocsúdva első meglepetéséből, képtelen visszautasítani az asszonyi közeledést.

Amikor a férj megbizonyosodik felesége hűtlenségéről és kedvenc fia árulásáról, mindkettőt elfogatja, a kastély egy-egy tornyába zárátja, és halálra ítéli őket. Papot küldet hozzájuk; a fia meg is bánja bűneit, apja bocsánatát kéri, és három napon át csak imádkozik, a szerzetesekkel beszélget, és készül a halálra. Parisina azonban egyre csak Ugót szölongatja, bűnbánatnak a legkisebb jelét sem mutatja, büszkén vállalja tettét, és gyónni sem hajlandó.

Indirekt írói ítéletként értelmezhető a mű során Parisina beszédessége és Ugo hallgatása: kizárólag az előbbi hibáztatható a végzetes tragédiába torkolló eseménysorozat elindításával. Míg a férfi hallgatása és későbbi bűnbánó magatartása erkölcsi tartásról tanúskodik, addig a nő, szavainak és viselkedésének együttesével nem tud mást, csak bűnbe vinni<sup>28</sup>. Ugyanezt mutatja a magyarul *Néma leveleként* ismert novella is (III/17). Az ebben szereplő Zilia asszonyról megtudjuk, hogy élete több bűnnel is társul: nem él társadalmi rangjának megfelelően, nem akar újravezényesedni, mert kapzsisága ezt nem engedi, s visszautasít egy, a szerelmére méltó férfit, Filibertót. Ráadásul egy ésszerűtlen fogadalmat is kér tőle: azt, hogy hűségének bizonyosságául három éven át ne szóljon senkihez. Filiberto betartja fogadalmát, és némasága ellenére képes magát megértetni környezetével, sőt, vitézi cselekedeteivel még a király bizalmába is férkőzik. Zilia, amikor hall a király által felajánlott jutalomról, megkeresi Filibertót, s a pénz reményében megpróbálja őt szóra bírni, persze hiába. A férfi némasági fogadalmát ekkor már nem a hölgy iránt érzett szerelme, hanem az adott szó megtartásának fontossága miatt nem szegi meg, így a hallgatás értékéhez itt az állhatatosság erénye is társul.

Az első kötet 3. novellájában a csípős nyelvű főszereplő hölgynek – akinek „igencsak *felvágta a nyelvét, kimondott mindent*, ami a fejében megfordult, bárkinek *megmondta a magáét*, s ezt is, azt is *megcsipkedte szavaival*”<sup>29</sup> – bűn-

---

<sup>27</sup> *Uo.* p. 411.

<sup>28</sup> A hallgatás bűnöktől való visszatartó erejét tanúsítja több bandellói novella is, amelyekben a féltékeny férj siketnéma szolgálólányt fogad fel felesége mellé (pl. I/5), hogy az asszony férjén kívül senki mással ne tudjon kommunikálni, és így esélye se legyen a házasságtörésre.

<sup>29</sup> M. BANDELLO (1983): *i. m.* I. kötet, p. 6.

hődnie kell, mert abban lelte örömét, hogy a neki udvarló férfiakat hitegette, majd egy jól irányzott mondással megszégyenítette őket.<sup>30</sup> Aki férfi ismerte őt, inkább tartózkodott attól, hogy beszédbe elegyedjen vele. Vagyis megint csak a férfi hallgat, a nő pedig beszél. Szimbolikus értelmű lehet, hogy az a férfi, aki végül móresre tanítja őt, a bosszúja részeként azt hiteti el vele, hogy megbénult a nyelve. Így veszi rá arra, hogy haladéktalanul elmenjen a házába, ahol majd a bosszúját bevégezheti.

Az asszonyi beszédet bemutató példákhoz adalék az a bandellói vélemény, amelyet az író az egyik női szereplőjének a szájába ad: „Mi naphosszat csak *fecsegünk*, miközben a férjeink tetteikkel foglalatostkodnak”<sup>31</sup> (II/56). Így a nők második csoportját vizsgálva a nő-beszéd-bűn-állhatatlanság összefüggésével szemben ott van a férfi-hallgatás-erény-állhatatosság, és mindez kiegészíthető a semmittevés<sup>32</sup>-cselekvés fogalmaival. Összességében tehát megállapítható, hogy a beszéd vonatkozásában Bandello szerzetesei és asszonyszereplői – minden el-lentmondásosságukkal együtt – egy értékskála két végpontját képviselik.

---

<sup>30</sup> Érdekes ellentmondás az is, hogy Bandello alapvetően elítéli a házasságtörést – még ha olykor jogosnak is tartja –, viszont a durvaság és faragatlanság megnyilvánulásának tekinti, ha egy nő visszautasít egy szerelmére méltó férfit (I/3; III/17).

<sup>31</sup> M. BANDELLO (1983): *i. m.* II. kötet, p. 162.

<sup>32</sup> „[...] mentől jobban el van kényeztetve egy asszony, mentől finomabb étkeken él, mentől inkább átadja magát a henyélésnek, a léhaságnak, nyafkaságnak – amúgy meg puha piheágyban aluszik, reggeltől estig dal, muzsika, tánc mulattatja, állandóan a *szerелеmről csacsog*, és csupa fül, ha valaki más is a szerelemről beszél – annál hamarabb és sokkalta könnyebben gabalyodik belé a szerelembe [...]” (II/56) M. BANDELLO (1983): *i. m.* II. kötet, p. 160.

## A táplálkozás kérdése a XVI-XVII. századi utópiákban

Annak ellenére, hogy az étkezést vizsgáló első tudományos kutatások csak a XVIII. század elejére datálhatóak, az *eutrófia* vizsgálata – még ha csak implicit módon is – már Platón *Állam* című művében is helyet kapott. A görög filozófus az ideális *polis* törvényeit vizsgáló mű második könyvének tizenkettedik fejezetében, a primitív állam életének leírásakor, megfigyelés tárgyává teszi a városlakók étkezését is:

eledelnek árpából kását, búzából lisztet készítenek, s ezt vagy megpörkölük, vagy megdagasztják, aztán a pompás kalácsot és kenyeret gyékényre vagy tiszta falevelekre kirakják, s gyermekeikkel együtt tiszta- és mirtuszlombokkal letakart hencserre heveredve vigan lakmároznak, bort isznak [...].<sup>1</sup>

A táplálkozáshoz szükséges javakról szóló eme elsődleges felsorolás a következő fejezetben, a dialógusban szereplő Glaokón azon észrevételére, hogy Szókratész a „szegény embereket üres kenyérrel [...] [akarja] megvendégetni?”<sup>2</sup>, újabb ételekkel egészül ki: felkerül a listára a só, az olajbogyó, a túró, valamint a hagyma, a zöldség, illetve a káposzta. Szókratész a felsorolás befejezéseként, utóétel gyanánt még „fügét, borsót és babot”<sup>3</sup>, valamint mirtusz-bogyót illetve sült gesztenyét is előír az ideális állam lakóinak. Az *eutrófia* kérdésének tárgyalása azonban a dietetikai észrevételeken túl tematikus funkciót is ellát a műben, hiszen ez szolgál alapot a „dőzsölő”<sup>4</sup> típusú államberendezkedés vizsgálatához is. Eme új államfelfogás igénye, mely nem az alapvető szükségletek kielégítésén, hanem a lakosok magasabb rendű kíváncsalmain nyugszik, először Glaokón méltatlankodó észrevételében ölt testet: „Ha sertésállamot alapítottál volna, Szókratész, azokat se etethetted volna másképp!”<sup>5</sup> Glaokón véleménye szerint az érvényben lévő törvényeknek – az alapvető élelmiszereken túl – gondoskodnia kell az aktuálisan használatban lévő csemegék biztosításáról is, hiszen egy jól működő államban a szokások alakítják a törvényt. Szókratész nem osztja Glaokón ezen álláspontját, mivel szerinte a szükséglet meghaladó igények egy természetes állapotot nélkülö-

<sup>1</sup> PLATÓN: *Állam*. II, 372b, XII. In: Platón összes művei. Falus R. (szerk.), Európa, Budapest, 1984, II, p. 115.

<sup>2</sup> PLATÓN: *i. m.* II, 372c, XIII, p. 115.

<sup>3</sup> PLATÓN: *i. m.* II, 372d, XIII, p. 115.

<sup>4</sup> PLATÓN: *i. m.* II, 372e, XIII, p. 116.

<sup>5</sup> PLATÓN: *i. m.* II, 372d, XIII, p. 116.



ző, felpuffadt állam születéséhez vezetnek. Az így születő „dózsölő állam” problémája elsődlegesen abban gyökerezik, hogy – az újdonsült igények következtében – nagyobb méretet kell öltenie: „amaz első, egészséges állam most már nem elegendő, hanem olyan népséggel kell felduzzasztani, amely már nem is az igazi életszükségletek kedvéért van az államban [...]”<sup>6</sup>

Ezen új elemek jelenléte megsokszorozza azonban a lehetséges problémák forrását is: mivel a korábbi, a lakosok eltartására elegendő terület immáron kevésnek bizonyul, az új államnak ki kell hasítani egy darab földet a szomszédok területéből, hogy legeltetni és aratni tudjon. Ez a hódítási kényszer azonban kellemetlen következményt is szülhet, hiszen területi háborút generálhat, „ami – ha feltámad – a magán- és közéletre a legtöbb bajt zúdítja”<sup>7</sup>.

Szókratész azonban nem csak a béke fenntartásának igénye végett veti el a dózsölő állam gondolatát, hanem egészségügyi okokból is. Szerinte egy hasonló életmód következtében romlani fog a polgárok egészsége, és „orvosokra is sokkal jobban rá fogunk szorulni, mint azelőtt”<sup>8</sup>.

A táplálkozás kérdése – noha különböző formákban és eltérő hangsúllyal – a reneszánsz utópiákban is helyet kap. Felbukkan Morus Tamás „aranykönyvecskéjében”<sup>9</sup> is, bár a tragikus sorsú szent az alaposabb vizsgálat helyett inkább csak a szigetlakók étkezési szokásainak egyszerű bemutatására törekszik. Az Utópia szigetét megjárt Csapatúz Rafael elbeszélésének köszönhetően tárul fel az olvasó előtt, hogy a sziget lakói „szőlőből, vagy almából, körtéből sajtolt bort isznak, nemegyszer tiszta vizet vagy olyat, amelyikbe mézet, esetleg édesgyökeret főznek, ebből ugyanis nagy mennyiség terem náluk.”<sup>10</sup>

Bár az étkezési szokások közvetlen leírása csak a fenti ismeretekre korlátozódik, indirekt módon még egyéb információk is kirajzolódnak a szövegből: Morus leírja, hogy a városban vannak kimondottan élelmiszer árusító piacok, ahová a kerti veteményeken, gyümölcsökön és kenyéren túl halat és húsféléket is szállítanak<sup>11</sup>. Az a tény, hogy – a puszta szükségletek kielégítése helyett – minőségi termékek is kereskedelmi forgalomba kerülnek a szigeten, azt bizonyítja, hogy Utópia lakóinak étkezése nem a szókratészi, hanem a Glaokón által felvázolt

---

<sup>6</sup> PLATÓN: *i. m.* II, 373b, XIII, p. 117.

<sup>7</sup> PLATÓN: *i. m.* II, 373e, XIV, p. 117.

<sup>8</sup> PLATÓN: *i. m.* II, 373d, XIII, p. 117.

<sup>9</sup> Morus a mű eredeti címében így definiálja saját könyvét: „Libellus vere aureus”.

<sup>10</sup> MORUS T.: *Utópia*. Szent István Társulat, Budapest, 2002, p. 73.

<sup>11</sup> Vö. MORUS T.: *i. m.* p. 86.

modellt követi. Bár a gazdag élelmezés formáiban felismerhető a platóni remi-niszcencia, a Szókratész által előrelátott negatív következményeknek nincs nyo-ma: Morusnál a változatos étkezés elképzelése nem generál problémát az állam szerkezetén belül.

A dalmát filozófus Francesco Patrizi tollából megszülető *Città felice*<sup>12</sup> eseté-ben az élelmezés kérdése nyomatékosabb figyelmet kap, hiszen a táplálkozás a boldogság nélkülözhetetlen feltételének minősül. Patrizi szerint, ha „azt akarjuk, hogy az ember el tudjon jutni”<sup>13</sup> az „Isten végtelen jóságának legmélyebb forrásá-hoz”<sup>14</sup>, vagyis, hogy az ember boldog és áldott legyen, elsődlegesen az szükséges, hogy test és lélek „állandó és tartós”<sup>15</sup> kapcsolata minél tovább fennmaradjon. Eme – magát az életet biztosító<sup>16</sup> – kapcsolat megőrzése az emberben lakozó különböző *szellemek*, úgynevezett *spiritók* feladata, hiszen ők tarják együtt test és lélek egységét. A táplálkozás éppen ezen *spiritók* biztosításáért felelős, hiszen ha az emberek „non piglino nudrimento”<sup>17</sup>, azaz nem vesznek ételt magukhoz, a gyomor nem lesz képes a megszületésükhöz szükséges feltételeket előteremteni. Bár Patrizi esetében a földi boldogság elérése minden esetben megőrzi prioritását az üdvözülés vágyával szemben, az evilági élet mégsem korlátozódik pusztán az élvezetek üres hajszolására. Annak következtében, hogy a táplálkozás – az élet garanciájával – lehetővé teszi az erények elsajátítását, túllép az immanens bioló-giai funkcionalitáson. A táplálkozás így, azon túl, hogy cél legyen, mint eszköz is értelmeződik, hiszen enélkül a boldog földi létet biztosító erényes élet lehetősége sem tudna megvalósulni.

A dalmát filozófus érdeklődése, túllépve az elméletiségen, konkrét tanácsokkal is szolgál, hiszen Platónhoz hasonlóan ő is készít egy listát a táplálkozásra szánt ételekről. Patrizi szerint ahhoz, hogy az ember minden akadály nélkül éljen, az szükséges, hogy kenyeret, babot, lencsét, gyümölcsöt és húst egyen, valamint, hogy vizet, bort vagy „művészettel készített italokat”<sup>18</sup> fogyasszon. Bár a filozó-fus Padovában folytatott orvosi tanulmányaiból származó ismereteit előszeretettel

---

<sup>12</sup> Vö. F. PATRIZI DA CHERSO: *La città felice*. In: *Utopisti e riformatori sociali del Cinquecento*. C. Curcio (szerk.), Zanichelli, Bologna, 1941, pp. 121-142.

<sup>13</sup> „noi vogliamo, che l'uomo possa venire” In: F. PATRIZI DA CHERSO: *i. m.* p. 123.

<sup>14</sup> „profondissimo gorgo dell'infinita bontà di Dio” In: F. PATRIZI DA CHERSO: *i. m.* p. 121.

<sup>15</sup> „intero e tenace” In: F. PATRIZI DA CHERSO: *i. m.* p. 123.

<sup>16</sup> „tanto tempo vive l'uomo, quanto l'anima sta col corpo legata [annyi ideig él az ember, ameddig a lélek a testhez kapcsolódik]” In: F. PATRIZI DA CHERSO: *i. m.* p. 124.

<sup>17</sup> *Uo.*

<sup>18</sup> „bevande, composte dell'arte” In: F. PATRIZI DA CHERSO: *i. m.* p. 125.

állítja a törvényalkotás szolgálatába, az étkezéssel kapcsolatos rendelkezések esetében eltekint az esetleges élelmezési problémák orvosi vizsgálatától, és kizárólag saját korának – és Platón *Államának* – hagyományait követi.

Campanella dietetikai észrevételei fontos szerepet játszanak nem csak az utópista irodalom, hanem a táplálkozástudomány szempontjából is: a filozófus, jelentősen megelőzve saját korát, mintegy lerakva a modern élelmezéstudomány alapjait, egy orvosok által elkészített étrendet ír elő a polgároknak, melyben „az Új Világból származó csodák képein túl a paraszti világ szemlélete és egy «letűnt aranykor» nosztalgiája egyesül»<sup>19</sup>. A Napváros lakói „húst, vajat, almát, sajtot, datolyát, különféle füveket esznek»<sup>20</sup>, és megkülönböztetik a „hasznos ételeket a haszontalanoktól»<sup>21</sup>. Gyakran változtatnak élelmiszertípusokat, és táplálkozásukban éppúgy követik az évszakok váltakozását, mint az orvosok tanácsát: „háromnaponként hol húst esznek, hol halat, hol zöldséget, aztán visszatérnek a húshoz, vigyázva, hogy meg ne terheljék a gyomruk, de ne is éhezzenek.»<sup>22</sup>

Campanella ideális városának lakói először pusztán növények fogyasztására korlátozták étrendjüket, mert az állatok lemészárlását kegyetlenségnek tartották. Azonban miután meggyőződtek róla, hogy a „füvek megölése is kegyetlenség, hiszen azoknak is van érzékük»<sup>23</sup>, úgy döntöttek, hogy a „kevésbé nemes dolgok a nemesek számára rendeltettek, s ezért mindenfélét esznek»<sup>24</sup>. Csak a lovakkal és az ökrökkel tesznek kivételt, mert ezeket „hasznos állatoknak»<sup>25</sup> tartják. A napi étrend kialakításakor, az idénynek megfelelő táplálkozási sajátosságokon túl, figyelembe veszik az eltérő munkavégzés következtében kialakuló igényeket is.

Az államban a napi étrend összeállítása az orvosokra hárul, míg az ételek elkészítése a szakácsok feladata: mindig az orvosoknak van gondja arra, hogy „milyen napon, miféle ételek kellenek, milyenek az öregeknek, a fiataloknak és a betegeknek»<sup>26</sup>.

Campanella figyelme a megfelelő étrend megjelölésén túl az alkoholfogyasztás szabályozására is kiterjed. A napvárosiak mértéktartóan viselkednek az ivás

---

<sup>19</sup> „confluiscono concezioni del mondo contadino e nostalgie di un «buon tempo andato», oltre alle immagini delle meraviglie che giungono dal Nuovo Mondo” In: V. TETI: *Le culture alimentari nel Mezzogiorno continentale in età contemporanea*. In: Storia d'Italia. Annali, vol. XIII, L'Alimentazione. Einaudi, Torino, 1998, p. 121.

<sup>20</sup> T. CAMPANELLA: *A Napváros*. Gondolat, Budapest, 1959, p. 71.

<sup>21</sup> *Uo.*

<sup>22</sup> *Uo.*

<sup>23</sup> *Uo.*

<sup>24</sup> *Uo.*

<sup>25</sup> *Uo.*

<sup>26</sup> *Uo.*

terén is, hiszen tizenkilenc éves kor alatt egyáltalán nem fogyasztanak bort, és utána is csak vízzel hígítottat. A tiszta bor fogyasztása egy olyan kiváltság, mely csak az „ötven éven felüli”<sup>27</sup> férfiakat illeti meg.

A fenti rendelkezések fényében világosan kirajzolódik, hogy a napvárosiak táplálkozása egy összetett rendszer: bár elsődlegesen az orvosok véleményén nyugvó észérvekre épül, organikus szimbiózisban él a városlakók vallási meggyőződésével is. Mivel a vallás és logika ilyenén együttélése nem csak a táplálkozási rendszerre, hanem az egész campanellai világképre jellemző, az élelmezésről szóló bekezdés *mise en abyme*-mé válik: egy olyan rendszerré, mely visszatükrözi önmagában mindazt, aminek önmaga is része.

A táplálkozás kérdése, bár kevésbé összetett módon, Giovanni Bonifaccio *Repubblica delle Api* című 1593-ban, Rovigóban publikált művében is helyet kap. Bonifaccio akkor szentel figyelmet a témának, mikor könyve kerettörténetében a hódítók által felfedezett sziget őslakóinak táplálkozási szokásait írja le. A spanyol királyhoz visszatért kapitányok és tengerészek beszámolójából megtudjuk, hogy az Atlanti-óceánban talált sűrűn lakott szigeten az emberek „vadászattal és íjászzattal szórakoztatták magukat, vizet ittak és füvekkel és egyéb nehéz ételekkel táplálkoztak, magukat viszont nagyon kellemes és alakítható természetűnek mutatva”<sup>28</sup>.

Bonifaccio beszámolója azért tölt be fontos pozíciót a többi utópia hasonló leírása között, mert más nézőpontból vizsgálja a táplálkozás kérdését: míg Morus Tamás, Campanella vagy Patrizi egy ideális állam optimalizált étkezési gyakorlatát veszi górcső alá, addig Bonifaccio egy még nem civilizált társadalom szokásait vizsgálja. Ennek következtében a műben szereplő táplálkozási szokások bemutatása merőben más funkciót tölt be, mint a többi utópiában: ez alkalommal a cél nem egy értékadó modell leírása volt, hanem egy olyan ősi szokásrendszeré, amely még nélkülözi a vallásos és civilizált társadalmi értékrendet. Bonifaccio érdektelensége a dietetikai problémák iránt abban is tükröződik, hogy a műben szereplő keresztény katolikus elveket szem előtt tartó száz törvényjavaslatban, amelyek az őslakosok megtérítését és civilizációját tűzik ki célul, nincsenek sem konkrét, sem rejtett utalások a helyes táplálkozásra vonatkozólag.

A Bonifaccio szellemiségétől eltérő, bár vele kortárs faenzai író, Ludovico Zuccolo is figyelmet szentel a táplálkozás vizsgálatának. San Marino városállá-

---

<sup>27</sup> T. CAMPANELLA: *i. m.* p. 71.

<sup>28</sup> „si dilettauano della caccia, et di trar d’arco beueano l’acqua, et di herbe, et altri grossi cibi si nutriuano, mostrando però d’esser di natura assai piaceuole, e trattabile” In: L. BONIFACCIO: *Repubblica delle Api*. Presso Daniel Bissuccio, Rovigo, 1627, p. 10.

mát példának állító *Beluzzi, ovvero la città felice* című művében Zuccolo az egészséges táplálkozást a bölcsesség azon „állhatatosságai”<sup>29</sup> közé sorolja, melyek biztosítják a polgárok számára alkotmányuk tartós fennmaradását és törvényeik szilárd megőrzését.

A mű dialógusában résztvevő Belluzzi kapitány elmondásából kiderül, hogy Zuccolo *boldog városában* a vizek „nagyon kiválóak”<sup>30</sup>, míg a húsok és a tejtermékek ízletesek. A polgárok szomjuk oltása végett finom borokat isznak, hiszen ezen borok

olyan ízletesek és olyan kiváló ízűek, hogy ha olyan bőséggel rendelkeznenk belőle, hogy külföldre küldjük őket, úgy vélem, hogy megelőznék árban a leghíresebb és a legnevesebb borait Vicenzának, Sassuolónak, Orvietónak és Terra di Lavoro kellemes és kedvező mezőinek és dombjainak.<sup>31</sup>

Bár Zuccolo az *Il porto, o vero la repubblica d'Evandria* című alkotásában nem tér vissza az étkezés vizsgálatára, az italfogyasztással kapcsolatban itt is találunk észrevételeket. Evandria földjén a húsz évesnél fiatalabb férfiak, valamint a harmincadik életévüket még be nem töltött nők nem fogyaszthatnak bort. Noha a borfogyasztás korlátozására már Campanella művében is akadt példa, Zuccolo a törvény esetleges megszegését maga után vonó büntetés kiszabásáról sem feledkezik meg. Nők esetében a tiltás megszegése súlyos erkölcsi megbélyegzéssel jár, hiszen a törvény eme áthágását nem tartják kevésbé gyalázatosnak, mint azt, ha egy nő szeretővel hálna<sup>32</sup>. Természetesen a rendelkezés szigora a férfiakra is érvényes: az ő esetleges szabálysértésük a színházaktól és a nyilvános lakomáktól való ideiglenes eltiltást vonja maga után<sup>33</sup>.

Bár talán elsősorban az eutrófia kérdése marginális témának tűnhet az utópiák problémafelvetésében, az alaposabb vizsgálat bebizonyítja, hogy fontosságuk megkérdőjelezhetetlen. A művekben megjelenő dietetikai rendszerek túlmutatnak az ideális táplálkozás kérdéskörén: a téma irodalmi toposzá válik, mely a különböző művekben – a szerző intenciójának megfelelően – mindig más funkciót ölt magára. Platón elsődlegesen ugródeszkának használja a kérdést, hogy a manapság

---

<sup>29</sup> „sodezze di prudenza” In: L. ZUCCOLO: *Il Belluzzi ovvero La città felice*. A. A. Bernardy (szerk.), Zanichelli, Bologna, 1929, p. 34.

<sup>30</sup> „assai buone” L. ZUCCOLO: *i. m.* p. 35.

<sup>31</sup> „sì esquisiti e di sì raro gusto che se ne avessimo copia da mandare fuori, giudico che avanzieriano di prezzo tutti i più famosi e più celebri vini di Vicenza, di Sassuolo, di Orvieto e degli ameni e felici campi e colli della Terra di Lavoro” In: L. ZUCCOLO: *uo*.

<sup>32</sup> „ripütata infame non manco che se avesse dormito col drudo” In: L. ZUCCOLO: *La Repubblica d'Evandria e altri dialoghi politici*. Colombo, Roma, 1947, p. 65.

<sup>33</sup> „dai teatri e dai pubblici convivii” In: L. ZUCCOLO: *La Repubblica d'Evandria e altri dialoghi politici*, i. m. p. 66.

is használatban lévő csemegék igénye kapcsán eljusson az egészséges mértéket meghaladó dőzsölő állam víziójához. Ezen túlmenően az alapvető szükségletek kielégítését célzó táplálkozás igénye visszatükrözi Platón ideális államról alkotott elképzeléseit is, hiszen a józan belátásra alapozva elutasít minden túlzást, irracionálisitást.

Morus esetében is megtalálhatjuk a témához kapcsolódó, dietetikai kérdéseken túlmutató másodlagos funkciót: a sziget étkezési szokásainak leírásán keresztül Morus a gondtalan élet ideáját szeretné felidézni, melyet az egyenlő közterhekkel viselt munka garantál. Ezen idilli leírást Platón azon aggálya sem zavarja meg – mivel Morus azt egyszerűen nem veszi figyelembe –, hogy a magasabb rendű igények kielégítése megnagyobbodott államszervezetet követel.

Patrizi művében – eltérően a platóni-morusi hagyománytól, melyben az étkezés valamilyen formában a bőség-szegénység dichotómiához kapcsolódik – a táplálkozás erkölcsi kérdés. Mégpedig abban az értelemben, hogy ez teszi lehetővé, hogy az életünk megtartásával elsajátítsuk a boldogsághoz nélkülözhetetlenül szükséges erényeket. Ezáltal a *Città felice*-ben a táplálkozás leírása az önmagáért egyéni felelősséggel tartozó, erkölcsös életre törő ember ideáját is magába foglalja.

Bár Campanella a táplálkozás valós élettani hatásaira is nagy hangsúlyt fektet, ő sem elégszik meg ennyivel. Az általa kidolgozott dietetikai rendszernek köszönhetően ő is megrajzolja utópiájának ideális polgárát: egy természettel és vallással organikus összhangban élő embert, kit a racionalitáson nyugvó természetfilozófia vezérel.

A téma tárgyalásának metaforikusabb olvasata alól Bonifaccio szövege sem kivétel: ő azért alkalmazta egy civilizálatlan nép szokásainak leírását, hogy ezen keresztül bizonyítsa térítő és államalapító szándékának jogosságát. Ezáltal a téma leírása ismételten eltér a dietetika tárgykörétől, hogy a műre jellemző ideológia szolgálatába álljon.

Hasonló a helyzet természetesen Zuccolo esetében is: nála az étkezés az állam stabilizálásának a garanciája (szemben Patrizivel, ahol a táplálkozás az egyéni élet letéteményese volt). Ily módon a táplálkozás egy önös érdekeket maga előtt tudó államérdekké válik, mely az egyéni boldogság helyett az alkotmány fennmaradását biztosítja.

Összegzésként megállapíthatjuk tehát, hogy a táplálkozás vizsgálata az utópiákban mindig túlmutat az eutrófia kérdéskörén, és így önmagán keresztül is kifejezésre juttatja azt a gondolati rendszert, amely a művek szellemiségére jellemző.

Mátyás Dénes

**A tárgyak szerepe Andrea De Carlo *Treno di panna* című  
regényében**

Objektív megfigyelés, „fotós” tekintet és ábrázolásmód, az elbeszélés felszínessége – ilyen és ezekhez hasonló kifejezésekkel gyakran találkozhatunk Andrea De Carlo írói munkásságát illetve 1981-es *Treno di panna* (Tejszín vonat) című pályakezdő regényét vizsgáló tanulmányok, írások olvasásakor.<sup>1</sup> Ez természetesen nem véletlen, hiszen a felszínesség és a „neutralitás” De Carlo regényében a narráció több szintjére is jellemző (melynek következtében egyébként többször is megemlítik az író nevével kapcsolatban a minimalizmus irodalmi irányzatát), és nem csupán a nyelvhasználatára: éppúgy megmutatkozik a karakterleírások, a történetek színteréül szolgáló város (Los Angeles) bemutatása, vagy a privát, „zárt” életterek (házak, lakások stb.) leírása esetén is. Jelen írás célja éppen annak vizsgálata, hogy az említett felszínesség milyen mértékben érvényesül ez utóbbiak ábrázolásában, mennyire határozza meg azt a *Treno di panna*-ban; emellett szándékomban áll annak elemzése is, hogy az itt megjelenő tárgyak – minden felszínességük ellenére – mégis milyen komplex tartalmakat rejthetnek magukban és közölhetnek az olvasóval, ily módon kihatva az (egyéni) interpretáció folyamatára.

A felszínesség és objektivitás főként azért válhatnak a narráció különböző szintjeinek meghatározó elemeivé, mert az olvasó a szöveg alapján túlnyomórészt csak limitált információnak jut a birtokába, míg sok részlet rejtve marad előtte: így például a karakterleírások csupán néhány (főleg külső) jellemző bemutatásán keresztül valósulnak meg, és a szereplőket motiváló belső tényezőkről többnyire

---

<sup>1</sup> Lásd például a következő kötetek ide tartozó fejezeteit: R. PETITO: *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*. Edizione Studio LT2, Venezia, 2005; S. TANI: *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*. Mursia, Milano, 1990; F. LA PORTA: *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Bollati Boringhieri, Torino, 1995; S. CIRILLO – G. GIGLIOZZI: *Il '900 letterario*. Bulzoni, Roma, 2003; SZÉNÁSI F.: *A huszadik század olasz irodalma*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2004; M. P. AMMIRATI: *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*. Rubbettino, Soveria Mannelli, 1991; lásd továbbá a következő cikkeket: S. TANI: *La giovane narrativa italiana: 1981-1986*. Il Ponte, 1986/42.3-4, pp. 120-148; R. CARVERO: *Dal romanzo «superficiale» al romanzo «generazionale»: Andrea De Carlo negli anni Ottanta*. Il Ponte, 1997/53.11, pp. 67-90; de maga Italo Calvino is kiemeli a fent említett sajátosságokat a *Treno di panna* első kiadásához írt utószavában: I. CALVINO: *Postfazione a 'Treno di panna'*. In: A. De Carlo: *Treno di panna*. Einaudi, Torino, 1981 (lásd a regény borítóján). A jelen tanulmány írásakor a következő kiadást használtam: A. DE CARLO: *Treno di panna*. Milano, Mondadori, 1997.

nem kapunk magyarázatot; a város sem komplexitásában jelenik meg, hanem főként csak azon részleteiben, amelyeket az egyén mindennapi élete során ismerhet meg belőle. Nem mélyreható, részletes leírásokról van tehát szó, hanem egy meglehetősen felszínkonzentrált elbeszélésmódról, amelynek következtében a regény erősen „filmszerű” hatást kelt.<sup>2</sup> Ami a szűkebb, zárt élettereket illeti (lakások, házak, a regényben megjelenő étterem stb.), ezek bemutatására is bizonyos redukáltság jellemző: jóllehet a narráció precízen írja le „Los Angeles minden mikrokozmoszát, legyen az egy süteményeket árusító bolt [vagy] egy étterem”<sup>3</sup>, az itt is csupán a dolgok felszínére fókuszál, s így gyakran mintha egy „katalógus” érzetét keltené: a tárgyakat inkább csak felsorolja, mintsem valóban leírja (ezt a hatást erősíti a nagy gyakorisággal előforduló *c’era / c’erano* nyelvtani szerkezet is). De amikor valamivel részletesebben kerülnek bemutatásra az egyes tárgyak, a narráció többnyire akkor is csak a felszínen mozog, és „a tekintet [...] a világ és az ember között bekövetkezett szakadástól árulkodik, melynek következtében a valóságábrázolás mindannak rendszertelen katalogizálásaként valósul meg, ami az emberen kívül létezik”<sup>4</sup>.

A tárgyak efféle „felsorolásai” olykor némileg részletesebbek<sup>5</sup>, máskor szűkebb terjedelműek, és csak egy-egy tárgy megemlítésére korlátozódnak. Ugyanakkor a „hosszabb” leírások esetén sem beszélhetünk valódi mélységekről: ezek részletes mivolta többnyire vagy annyiban merül ki, hogy az elbeszélés több dolgot is megemlít az adott helyiségben, vagy abban, hogy ráfókuszál az egyes tárgyak néhány apróbb tulajdonságára. Mindennek miéértjére azonban nem ad magyarázatot a szöveg, s ezért az olvasóban olyan érzés támad(hat), mintha a zárt terek egy filmforgatás vagy egy tévé-sorozat helyszíneinek díszletéül szolgálnának.<sup>6</sup> Sőt, a narrátor tárgyilagos megfigyelő tekintete révén a tárgyak már-már önálló entitássá is válnak (nem véletlenül szól a *Treno di panná*val kapcsolatban Tani és Szénási is a francia *nouveau romain*ról,<sup>7</sup> amelyben a tárgyak hasonló tulajdonságokat hordoznak, és autonóm létezőként működnek), miközben az is igaz, hogy – mint minden tárgy – az őket birtokló személyek szociális kapcsola-

<sup>2</sup> R. PETITO: *i. m.* p. 59. (A tanulmányban található idézetek túlnyomórészt saját fordításaim, kivéve, ahol a magyar forrást is külön jelölöm.)

<sup>3</sup> R. PETITO: *i. m.* p. 57.

<sup>4</sup> M. P. AMMIRATI: *i. m.* p. 60.

<sup>5</sup> Így például Tracy és Ron otthonának, vagy a hollywoodi parti helyszínéül szolgáló ház fürdőszobájának bemutatásakor. Vö. A. DE CARLO: *i. m.* pp. 15, 182.

<sup>6</sup> R. PETITO: *i. m.* p. 59.

<sup>7</sup> S. TANI (1990): *i. m.* p. 249; SZÉNÁSI F.: *i. m.* p. 100.



inak és társadalmi hovatartozásának a jelölőiként, szimbólumaiként is funkcionálnak.<sup>8</sup>

Elsőként a „jómódúak” (Marsha Mellows és társai) világától merőben eltérő szociális háttérrel rendelkező Tracy, Ron és Jill lakásaiban található tárgyakat ismerheti meg az olvasó. Közös jellemzőjük, hogy szinte kivétel nélkül mindegyik (a divány, a TV stb.) a hétköznapi életben megszokott és fontossá vált *használati tárgy*, ami már önmagában sok mindent elárul tulajdonosaikról. Mivel a tárgyak használati értékük mellett szimbolikus értékeket is hordoznak, és a szövegben a középosztályt megcélzó termékeket látunk, amik annak egyben meghatározó elemei is, ezért az otthonaikban megjelenő eszközök információt közölnek az említett szereplőknek egyrészt a társadalmi helyzetéről: egy olyan „középosztály[hoz való tartozásról], ami nem tekint sem fölfelé, sem lefelé önigazolásért – vagy ihletért –, hanem saját magára néz, talán túl komolyan véve saját társadalmi megjelenítését, egészen a bénultságig merevítve azt”<sup>9</sup>; ugyanakkor egyúttal morális értékrendjük kifejezői is: olyan tárgyak ezek, amelyek a kényelmes(nek mondható) élet biztosításához szükségesek, s így szinte minden háztartásnak a részét képezik, de hasznosságukon túl nem hordoznak különösebb értéket (akármennyi legyen is belőlük egy háztartásban, akkor is csupán *használati tárgyak* maradnak). Abból, hogy Tracy, Ron és Jill otthonaiban többnyire nem találunk olyan dolgokat, amelyek intellektuális fejlődésüket szolgálhatnák, világossá válik az olvasó számára, hogy átlagos, „hétköznapi” életet élő személyekről van szó, akik talán már végérvényesen „belesüppedtek” cselekvésképtelenségükbe. Jóllehet mindhármuk esetében fellelhetünk saját helyzetükkel kapcsolatban némi elégedetlenséget, de az annak megváltoztatására irányuló valódi, hatékony próbálkozások hiányoznak: folytonos várakozásban élnek, remélvén, „hogyan elérkezik életük nagy lehetősége.”<sup>10</sup>

Ezek a tárgyak tehát e szereplők saját, intim kis világaikba való bezártságáról és korlátozottságáról is tanúskodnak: csak ezeket a tárgyakat birtokolják, csak ezekre van szükségük – nem képesek rajtuk túlra tekinteni, hacsak nem valami sikernek nevezett, meghatározatlan dologra, amit talán maguk sem tudnak pontosan, mi is lehet valójában. Ritkán lépnek ki szűk látókörű valóságukból, a metro-

<sup>8</sup> Vö. C. LURY: *Consumer Culture*. Polity Press, Cambridge, 1996, p. 12.

<sup>9</sup> D. STEVENSON: *Minimalist Fiction and Critical Doctrine*. Mississippi Review, 1985/40-41, p. 84. (A tanulmány magyarul: *Minimalista próza és kritikai doktrína*. Papp Vivien Anikó (ford.), HELIKON, 2003/1-2, pp. 36-41; a jelen idézet a 37. oldalon található.)

<sup>10</sup> R. CARVERO: *i. m.* p. 68.

poliszban már-már klausztofóbikussá váló otthonaikból<sup>11</sup>. Jól megjelenik ez a bezártság-érzet Giovanni Tracyvel és Ronnal folytatott együttélésében, ahol a tér túl szűkösnek bizonyul három ember számára, és így a legkisebb dolgok miatt is (mint például egy sampon<sup>12</sup>) veszekedés tör ki. De maga a tárgyak felsorolás-jellegű bemutatása – a narrátor tekintetével történő egyenkénti „lefényképezése” – is ezt az érzést közvetíti és erősíti.

De Carlo regénye azonban nem csak a középosztályt jeleníti meg, hanem egyben a „felsőbb” rétegeket, a gazdagok világát is. Más szóval a regény – jóllehet felszínes, de – teljesebb képet nyújt a társadalomról (e sajátosságában egyébként a *Treno di panna* különbözni látszik a minimalista alkotásoktól, amelyek általában inkább csak a háttérben *sejtetik* a társadalmi rétegződést). A gazdagok helyzete ugyanakkor nem sokban mutatkozik eltérőnek a középosztályétól: jóllehet a náluk megjelenő tárgyak sokszor inkább a luxuskategóriába tartoznak, de érdekes, hogy itt is főként mindennapi használati tárgyakat találunk, és, akárcsak a többi otthonban, itt sincs jele a szellemi fejlődést elősegítő eszközöknek. Lényegében a különbség annyiban látszik kimerülni, hogy a jómódúak otthonaiban az egyes dolgok (s így a fogyasztási javak is) nagyobb mennyiségekben állnak rendelkezésre – ezáltal pedig esetükben megjelennek a pazarló, kiüresedett, földi örömök köré szerveződő élet jelei is.<sup>13</sup>

Mindez az eddigiektől nem nagyban eltérő világlátásról árulkodik: a gazdagok sem tekintenek önmagukon túlra, sőt, viselkedésükben még némi önelégültség is megmutatkozik: „Mindegyiküknek volt köze a sikerhez [...]. Nem csak gazdagok: híresek voltak, elégedettek önmagukkal”<sup>14</sup>. Az elbeszélés mindenestre változatlanul tárgyilagos marad, és csak a felszínt érinti otthonaik bemutatása során, ami a mélységek nélküli, kiüresedett életükre való további utalásként értelmezhető.

Nem szabad azonban megfeledkezni róla, hogy maga Giovanni az, aki „regisztrálja” a dolgokat, s ezért a megjelenő tárgyak egyben őt is jellemezhetik. Talán azért beszél ezekről a tárgyokról, hogy kritikával éljen egy olyan világgal

---

<sup>11</sup> Vö. C. BENUSSI: *Scrittori di terra, di mare, di città*. Pratiche, Milano, 1998, p. 218.

<sup>12</sup> A. DE CARLO: *i. m.* p. 33.

<sup>13</sup> Jó leírást ad a fogyasztási javakat halmozó életmódról pl. a hollywoodi parti helyszínéül szolgáló ház konyháját bemutató rész: „Volt ott mindenféle gyümölcslé, kis homályos műanyagüvegekben és egygallonos üvegtartályokban. Volt ott több karton tej, joghurt, kefir, ízek szerint sorokba rendezve. [...] Néztam a gyümölcslevek színét, ahogy átütöttek a műanyagban [...]” A. DE CARLO: *i. m.* p. 184.

<sup>14</sup> A. DE CARLO: *i. m.* p. 179.

szemben, ahol úgy tűnik, minden valós érték elveszett; de az is lehetséges, hogy azért ezeket (és csak ezeket) a tárgyakat említi, mert éppen ő az, akinek közönséges és hétköznapi a világlátása, „beszűkül” a személyisége, a többi tárgyat pedig definiálni sem képes. Az első megállapítás talán valamivel jobban megállja a helyét, mivel Giovanni „tekintete” némi ellenszenvet mutat ezzel a világgal szemben, amelyhez távolságtartással viszonyul. Elégedetlenségét jól szemlélteti a következő (a hollywoodi parti konyhájában zajló) jelenet: „Kinyitottam három vagy négy gyümölcsleves üveget; ittam pár kortyot mindegyikből. Szerettem volna mindent megkóstolni, ami ott volt, és a mosogatóba önteni a maradékot.”<sup>15</sup> Persze azt sem lehet kizárni, hogy az elégedetlenség helyett (vagy mellett) a kommercializálódott világ és a fogyasztói társadalom által beléltetett birtoklás igénye, a jólét iránti vágyakozása készteti erre. Jóllehet ellenszenv, elidegenedés egyfajta jól kivehető naivsággal és ártatlansággal is párosul (ami jól kitűnik többek között Marsha Mellowsszal való kapcsolatából, abból a „bénító [hatásból], amit [...] az elbűvölő és varázslatos diva gyakorol rá”<sup>16</sup>), viselkedése mindazonáltal nem zárja ki személyisége beszűkültségének lehetőségét, és egyben a gazdagok irányában érzett bizonyos fokú „féltékenységről” is árulkodik, ami egyre inkább kirajzolódik a fogyasztói társadalomba való beilleszkedése-elmerülése során.

Minden tárgy tehát – amellet, hogy a történet „környezeteként” szolgál – fontos jelentéseket hordoz azokról a személyekről, akiket körülvesz. Van azonban valami, ami mintha még nagyobb jelentőséggel bírna a többi tárgyhoz képest: a televízió. A *Treno di panná*ban sok dolog történik a bekapcsolt tévé előtt, sokszor pedig éppen ez az eszköz jelenti az egyetlen kapcsolatot a szereplők között:

„Tetszik az amerikai tévé?” kérdezett. „Aha” mondtam. Bekapcsolta, és a kezembe adta a távirányítót. [...] Behoztam egy adót, ami egy régi történelmi filmet adott. [...] Úgy tettünk, mintha követnénk a filmet; kifiguráztuk a legfurcsább jeleneteket. Jill néha az egyik színészre mutatott. „Nem hiszem el” mondta. [...] Tovább nyomtam a gombot, mígnem egy *country & western*-énekes kövér arca tűnt fel a képernyőn. „Ez jó lesz?” kérdeztem Jillt. Bólintott, és mereven engem nézett. Úgy tettem, mintha jól szórakoznék az énekesen. [...]

A heti két szabad estémm nem mindig egyezett Jillével; de amikor egybeestek, akkor sem csináltunk valami sokat. Többnyire otthon voltunk és a tévét néztük, míg már fáj a szemünk.<sup>17</sup>

Jól mutatja mindez a minden valós mélytartalmat nélkülözni látszó emberi kapcsolatok kiüresedtségét; de érzékletes leírást adnak az efféle részek arról a

<sup>15</sup> A. DE CARLO: *i. m.* p. 184.

<sup>16</sup> R. CARVERO: *i. m.* p. 71.

<sup>17</sup> A. DE CARLO: *i. m.* pp. 75, 83.

tétlenségről és cselekvésképtelenségről is, amellyel ez a generáció (és a ma embe-  
re) hajlamos élni az életét, ami igencsak hasonlít a televízió előtti, TV-nézés  
közbeni passzivitáshoz. Maga a regény is (ahogy az az elbeszélésből kiderül) egy  
film címét viseli, s így Giovanni (és generációjának) élete is „filmszerűvé” válik:  
úgy éli az életet, úgy tapasztalja meg a valóságot (részben valószínűleg éppen a  
TV hatására), „mintha egy filmhez asszisztálna: befogadó magatartással, de  
anélkül, hogy minimálisan is befolyásolni vagy alakítani tudná az abban felmerü-  
lő szituációkat.”<sup>18</sup>

A televízióéhoz hasonló jelentőséget hordoz a regényben a bevásárlóközpont  
(szupermarket) is, ami a 20. század végi ember környezetének meghatározó  
életterévé vált, és ekképp is jelenik meg a szövegben (már-már Don DeLillo  
*White noise*-ára [Fehér zaj] emlékeztetve). Mint azt Giovanni is említi:

Hatalmas mennyiségű időt töltöttem a szupermarketben. Úgy tűnt, hogy legalább ebben a  
tevékenységben van valami következetesség: a választások körülhatároltak [...] voltak. [...] Az  
ételek elrendezése, sokféleségük, a halmokba dobált zacskóknak már csak a mennyisége  
a jólét érzetét keltették bennem.<sup>19</sup>

A szupermarketek, bevásárlóközpontok hiperrealisztikus terek, melyekben mes-  
terségesen kialakított valóság várja az odalátogatókat, hiszen ugyanúgy ellenőrzés  
alatt tartják bennük a vásárlóközönség összetételét – hajléktalanokat például nem  
engednek be –, ahogyan szabályozva van a hőmérséklet, a páratartalom stb. is.  
Mindemellett pedig olyan méretekkel rendelkeznek, hogy a vásárlás valóban sok  
időt vesz igénybe, és így igazi programmá válik – gyakran épp a szórakozás és a  
kikapcsolódás egyik fő formájának számít. Mivel a bevásárlóközpontok meghatá-  
rozott társadalmi rétegeket céloznak meg (általában a középosztályt), így a ben-  
nük kialakított valóság alapvető elemévé válik pl. a megfelelő ruházat is (a vásár-  
lás program, szociális esemény, melynek fontos része az öltözködés). Aki ott  
vásárol, az az azt látogató, meghatározott társadalmi-gazdasági csoporttal azono-  
sítja magát, abba a „jó megjelenésű” rétegbe pozícionálódik. Emellett (vagy  
mindeközben) pedig a jólét érzése-illúziója tölti el a különféle termékek látványa  
és azáltal, hogy úgy érzi, bármit megvehet.

A *Treno di panná*ban megjelenő tárgyak tehát nem „ártatlan” dolgok csupán,  
hanem ennél jóval több a szerepük: tulajdonosaik szociális háttéréről és erkölcsi  
értékeiről (vagy azok hiányáról), privát világaikba való bezártságáról tanúskodnak

---

<sup>18</sup> R. CARVERO: *i. m.* p. 70.

<sup>19</sup> A. DE CARLO: *i. m.* pp. 102-103.

– vagyis önmagukon, tárgyiségükön túlmutató jelentéseket közölnek. Ahogy azt De Michelis írja: „A narráció [...] mélyén ott van a *pop* [kultúrára jellemző] azon hagyomány, hogy mindennapi életünk tárgyait, képeit és szavait manipuláljuk azzal a céllal, hogy váratlan jelentéseket, kimondatlan érzelmeket váltunk ki belőlük.”<sup>20</sup> Ily módon viszont nem csak Giovanni „kiüresedett” generációjának mutatnak fel kritikát, hanem az amerikai életmódot is bírálják. Sőt, mivel Giovannival az olasz és európai kultúra és társadalmak is beemelődnek a regénybe, ezért a tárgyak, tágabb értelemben véve, minden jóléti társadalmat karakterizáló dolgokká válnak, és a regény általánosságban bírálja az ilyen társadalmakra jellemző életvitelt.

Ezért lehetséges, hogy csupán néhány tárgy is elégségesnek bizonyul egy-egy jelenet leírásához, ezért hordozhatnak a tárgyak többletjelentéseket ahhoz képest, ahogy az az első olvasatra tűnik, és válnak „önmagukban jelölökké és önmaguk jelölőivé”<sup>21</sup> is egyszerre. Így történhet, hogy – ahogy azt a minimalista írók „atyjának” számító Raymond Carver (akit ugyan De Carlo még nem ismert, amikor a *Treno di pannát* írni kezdte<sup>22</sup>) is megemlíti, aki számára alapvető fontosságú a megfelelő tárgyak megválasztása – a tárgyaknak „érezhető a jelenlétük”<sup>23</sup> a szövegben, így juthatnak fontos szerephez a történetben.

## Bibliográfia

AMMIRATI, MARIA PIA:

1991. *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*. Rubbettino, Soveria Mannali.

BENUSSI, CRISTINA:

1998. *Scrittori di terra, di mare, di città*. Nuova Pratiche, Milano.

---

<sup>20</sup> C. DE MICHELIS: *Fiori di carta – la nuova narrativa italiana*. Bompiani, Milano, 1990, p. 78.

<sup>21</sup> C. LURY: *i. m.* p. 13.

<sup>22</sup> Az író (Andrea De Carlo) szívélyes közlése: „[...] i minimalisti sono più o meno miei contemporanei (a parte Carver, che però ho conosciuto più tardi).” [„a minimalisták nagyjából kortársaim (leszámítva Carvert, akit viszont később ismertem meg).”]

<sup>23</sup> L. MCCAFFERY – S. GREGORY: *An Interview with Raymond Carver*. In: E. Campbell (szerk.): *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Twayne Publishers, New York, 1992, p. 106. Arról, hogy a tárgyak különleges jelentések hordozói lehetnek, lásd még: R. CARVER: *On Writing*. *Mississippi Review*, 1985/40-41, pp. 46-51: „[...] írhatunk köznapi dolgokról és tárgyokról közhelyes, de pontos nyelven, úgy, hogy jelentőséggel, vagy éppen félelmetes erővel ruházzuk fel azokat – egy széket, egy függönyt, egy villát, egy követ, egy női fülbevalót.” (Carver írása magyarul: *Az írásról*. Konczer Kinga (ford.), HELIKON, 2003/1-2, pp. 14-17; az idézet a magyar szövegből van, a 15. oldalról.)

CALVINO, ITALO:

1981. *Postfazione a 'Treno di panna'*. In: Andrea De Carlo: *Treno di panna*. Einaudi, Torino (lásd a regény borítóján).

CARVER, RAYMOND:

1985. *On Writing*. Mississippi Review, 40-41, pp. 46-51. (Carver írása magyarul: *Az írásról*. Konczer Kinga ford., HELIKON, 2003/1-2, pp. 14-17.)

CARVERO, ROBERTO:

1997. *Dal romanzo «superficiale» al romanzo «generazionale»: Andrea De Carlo negli anni Ottanta*. Il Ponte, 53.11, pp. 67-90.

CIRILLO, SILVANA – GIGLIOZZI, GIUSEPPE:

2003. *Il '900 letterario*. Bulzoni, Roma.

DE CARLO, ANDREA:

1997. *Treno di panna*, Mondadori, Milano, 1997 (első kiadás: Einaudi, Torino, 1981).

DE MICHELIS, CESARE:

1990. *Fiori di carta – la nuova narrativa italiana*. Bompiani, Milano.

GREGORY, SINDA – MCCAFFERY, LARRY:

1992. *An Interview with Raymond Carver*. In: Ewing Campbell szerk.: *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Twayne Publishers, New York, pp. 98-114.

LA PORTA, FILIPPO:

1995. *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Bollati Boringhieri, Torino.

LURY, CELIA:

1996. *Consumer Culture*. Polity Press, Cambridge.

PETITO, RICCARDO:

2005. *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*. Edizione Studio LT2, Venezia.

STEVENSON, DIANE:

1985. *Minimalist Fiction and Critical Doctrine*. Mississippi Review, 40-41, pp. 83-89. (A tanulmány magyarul: *Minimalista próza és kritikai doktrína*. Papp Vivien Anikó ford., HELIKON, 2003/1-2, pp. 36-41.)

SZÉNÁSI FERENC:

2004. *A huszadik század olasz irodalma*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

TANI, STEFANO:

1990. *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*. Mursia, Milano.

TANI, STEFANO:

1986. *La giovane narrativa italiana: 1981-1986*. Il Ponte, 42.3-4, pp. 120-148.

Lorenzo Marmioli

## Világirodalmi vonatkozások *A vörös postakocsi*ban

Krúdy Gyula Budapesten élt a XIX. század végén–XX. század elején – vagyis pontosan akkor, amikor a főváros szellemi és gazdasági fejlődése a tetőpontján volt. A művészeti és irodalmi szempontból is virágzó fővárosi kulturális életnek nincs mit irigyelnie Bécsről és Párizsról: olyan írók vesznek részt tevékenyen a magyar irodalmi életben, mint Molnár vagy Mikszáth; a „Nyugat” és „A Hét” c. folyóiratok terjesztik a nemzeti és nemzetközi kultúrát; olvasóköri szünetek, kávéházak nyílnak – olyan helyek, ahol a budapesti értelmiségnek lehetősége nyílik az egymással való találkozásra és eszmecserére.

Nem csoda, hogy Krúdy fővárosi író: műveiben a budapesti polgári életet festi le (és egyben saját életét is), melynek főszereplői újságírók, színésznők, bankárok: polgárok. Jelen írásomban Krúdy *A vörös postakocsi* c. művében megjelenő „világirodalmi vonatkozásokkal” szándékozom foglalkozni.

Először is ki kell emelni a könyv újkori, XX. századi jellegét: a fejezetek kialakítása nem lineáris (a kritika még ma is vitatja, hogy a könyv vajon regény-e, avagy novellák gyűjteménye). Az író összekeveri az írás szerkezetét, és gyakran félre is vezeti az olvasót, játszik vele. Ezért sokszor nehezen követhető például, hogy mikor van szó a műben álmokról, és mikor a valóságról.

A történet maga egyébként egyszerűnek és „könnyűnek” nevezhető, mivel teljesen hiányzik belőle a cselekmény: ha Flaubert álma az volt, hogy regényt írjon a semmiről, ez Krúdynak sikerült. Két színésznő, Klára és Szilvia, Budapestre költözik (akárcsak Krúdy), hogy színházi munkát keressen, majd véletlenül összeházasznak az újságíró Rezeda úrral. Ő az utolsó romantikus lelkületű férfi Magyarországon, és szerelmes Klarába; Klára viszont „Magyarország legbüszkébb emberével”, Eduárd Alvinczivel szimpatizál. A szerelmi háromszög ugyanakkor nem teljes: valójában – Krúdy iróniájának köszönhetően – Alvinczi nem tudja (vagy nem emlékszik rá), hogy ki is az a Klára. Csak a mű befejezése mutat majd kifelé a szereplőkre (és életükre) jellemző általános mozdulatlanságból.

Krúdy *Az Ezeregyéjszaka meséi* példáját követi (ahogyan teszi ezt még világosabban a másik művészeti ciklusában, a *Szindbád*ban is), és *A vörös postakocsi* metaregényként való interpretációját sem lehet kizárni: értelmezhetjük úgy is, hogy maga Rezeda úr (azaz Krúdy alteregója) írta a könyvet, ahogyan tette azt Jevgenyij is az *Anyegin*ben. A regényben a színésznők olykor elbeszéléseket

olvasnak, máskor álmaikat és tapasztalataikat mesélik el, vagy meséket mondanak: a metaregény logikája lehetőséget teremt az író számára ahhoz, hogy játszszone az igazsággal, melynek következtében zavarba hozza az olvasót, aki már csak nehezen tudja eldönteni, elhiggye-e a főszereplők szavait, vagy sem. Valóban nagyon vékony a határ igazság, álom és ábránd között *A vörös postakocsi*-ban, s ezért minden kimondott (leírt) szó gyanúsak hat.

Úgy gondolom, fontos kiemelni a regény anti-bovarizmusát. Kétségtelen, hogy Flaubert nagy hatással volt Krúdyra: *A vörös postakocsi* tulajdonképpen nem más, mint Klára 'érzelmeinek iskolája' (*L'éducation sentimentale*). Ahogyan Krúdy, úgy ő is vidékről érkezik a Városba, majd egyrészt a nagyvilági élet és társaság tagja lesz (ami bálokat, tánctermeteket, kávéházakat jelent); másrészt betekintést nyer mindabba a „rosszba”, ami a *soirée*-ben és a *Belle Epoque*-ban rejtőzik, ezáltal tanúságot téve az új írók helyzetéről. Klára, a magyar Bovaryné, Debrecenből költözik Budapestre, tele reménnyel, irodalmi és színészi ambíciókkal, mindez azonban csak ábránd: amikor összeveti elképzeléseit a valósággal, mindig csalódnia kell. A regényben ezért éppúgy tetten érhető Klára érzelmeinek iskolája, mint ahogy Frédéricé részét képezi a *L'éducation sentimentale*-nak. Úgy gondolom, hogy a *L'éducation sentimentale* egyébként egy a *Bovaryné*t ellenpon-tozó mű: a nő – talán éppen női mivolta miatt – szabad utat enged az érzéseinek és a szerelemnek, ez azonban csak „irodalmi” szerelem: érzelmeit, vágyait olvas-mányai alapján alakítja ki. Ez persze (sajnálatos módon) nem csak az ő esetében van így, hanem többnyire mindenkiében, annak ellenére, hogy valós életünk nem egyezik (nem is egyezhet) meg azzal, amit a regényekben látunk. Frédéric belső világa ezzel szemben – talán mert ő egy XIX. századi férfi – folyamatosan alakul, és be is végzi lelki fejlődését, leépülnek benne az „irodalmi”, álmodozó vágyako-zás és érzelmek.

Krúdy – ahogy Boccaccio is a *Decameron*-ban (ami egyébiránt Rezeda úr sze-rint a legszebb könyv a világon) – művét főleg a nőknek ajánlja, akik – úgy véli – veszélyben vannak, mivel ők, lelkük általában érzelmesebb mivolta következté-ben, hajlamosabbak rá a férfiaknál, hogy „elvesszenek” az irodalomban és az álmodozásban. Ahogyan Goethe megírta a *Die Leiden des jungen Werther*-t, hogy megóvja a fiatalokat a *Schwärmerei* (túlságosan nagy szenvedély) veszélyétől, az érzelem túltengésétől, ugyanúgy Krúdy is szeretné (látszólag) eltántorítani az olvasót az irodalomtól. Az szerinte ugyanis méreg:



Holott tulajdonképpen senkinek sincs szüksége az irodalomra. Az emberek sokkal boldogabbak volnának, ha nem volna irodalom. Tovább is születnének, szeretnének, meghalnának. A nagy, gyönyörűséges Életnek semmi köze sincs az apró, sűrű betűcskékhez. Az írók, mint egy titkos szövetség, századok óta mérgezik az emberek lelkét, hogy maguk meg tudjanak élni. A meséik, dalaik mind arra valók, hogy nyugtalanságot, zavart idézzenek elő az emberi lelkekben. És ha egy családba beköltözött az irodalom édes mérge, ott nyomon követhetjük a boldogtalanság. Az írók feleségei mind szerencsétlen asszonyok. Szilveszter barátom tizenhat esztendősen lánya fölakasztotta magát.<sup>1</sup>

A regényt ugyanakkor nem csak nosztalgikus, a régi világról „ábrándozó” könyvként értelmezhetjük, hanem *Bildungsroman*ként (fejlődésregényként) is: Klára Rezedával fogja az érzelmek iskoláját végigjárni (és befejezni), és – hála a Városban szerzett tapasztalatainak – nem lesz belőle egy újabb, csalódott Bovaryné.

A *vörös postakocsi*t főként a francia és az orosz irodalomhoz fűzik jól kivehető világirodalmi kapcsolatok, ugyanakkor találunk benne utalásokat a spanyol (Rezeda Don Quijoténak mondja magát), az olasz (Dante és Boccaccio), a német (Goethe, von Kleist) és az angol (Thackeray, Dickens) irodalomra is. De az említetteken kívül is tele van Krúdy regénye különböző nevekkal, magyar és külföldi valóságos személyekre történő célzásokkal. Ilyenek például: Kossuth Lajos, Bródy Sándor, Milán szerb király, Blaha Lujza, Jászai Mari, Ferenc József császár stb.

Rezeda úr, a szerző alteregója, mélységesen beteg az irodalom miatt. Amikor fiatal korában elolvasta a „legnagyobb orosz költő”, Puskin *Jevgenyij Anyegin*jét, a mű főszereplőjével (Jevgenyij) és annak barátjával (Lenszkij) azonosította magát. Ekkor kezdődött Rezeda betegsége, ezután pedig mindig azonosul az egyes regények szereplőivel: egyszer Pecsorin lesz, máskor Henry Desmond vagy Werther. Ámbár Puskin (mint Goethe) azért (is) írta az *Anyegin*t, mert – Krúdyhoz hasonlóan – az irodalmat egyfajta méregnek gondolta; Rezeda vagy fiatalkori ambícióiból kiindulva, vagy azért alkotta meg „művét”, mert ő az utolsó romantikus lelketű ember Budapesten; tévedésből úgy gondolta, hogy ő is Anyegin vagy Lenszkij, és úgy is viselkedik: olykor unott, borús, szívbeteget a *spleen* vagy a *chandrà* miatt, máskor forróvérű. Szeret párbajozni is, mintha a középkor vagy a romantika idejének embere lenne. Röviden tehát megállapíthatjuk, hogy a saját, külön világában él.

Nem véletlen, hogy *A vörös postakocsi* az *Anyegin*ből vett idézettel kezdődik:

---

<sup>1</sup> KRÚDY GYULA: *Utazások a vörös postakocsin*. Szépirodalmi, Budapest, 1977, p. 92.

A múzsa csak a szerelemnek  
 Tüntével jött meg. S mostan ím  
 Kisérlet ez: ha megegyeznek  
 Dalomban érzés, eszme, rím.  
 Szabad a költő, nincs keserve,  
 S a kis lábat megénekelve,  
 Gyarló versében s szeszély  
 Itt-ott magáról is beszél,  
 S bár még borúsnak látszik a szem,  
 De könnyét rég elsírta már.<sup>2</sup>

Ezen idézet alapján – Puskin *Anyegin*jével párhuzamot vonva – úgy is értelmezhetjük a regényt, mint Rezeda művészeti alkotását és visszaemlékezését. Vagyis tekinthetünk rá metaregényként (mint amilyen *Az Ezeregyéjszaka meséi* is): Rezeda kigyógyult az irodalomból, és most már szabad a szerelméről írnia – akárcsak Jevgenyijnek. Olyan is akar lenni, mint Jevgenyij, beteg és nosztalgikus; melankóliája pedig határtalan: ő az utolsó igazi romantikus lélek Pesten. Ez a romantika azonban már idejétmúlt: Krúdy korában Magyarországon már csak *polgárok* élhetnek, és letűnt az „igazi” költők ideje.

Alvinczi talán a régi Magyarországnak: Rákóczi és Petőfi Magyarországnak az utolsó képviselője. Krúdy leírásában tatár kánokhoz hasonlatosan jelenik meg: a honfoglalás az őseinek köszönhető, ő pedig, a vörös postakocsin járva Budapestet, szülőföldjéről álmodozik, Ungról. Alvinczi Oblomovval hordoz hasonló jegyeket. Ahogyan Goncsarov az *Oblomov*ban a régi, lassú, oroszországi nemesi életéről ír, azokról az időről, amikor még nem a pénz számított, hanem a büszkeség, úgy Krúdy is Alvincziben egy hasonló életmódot körvonalaz, másfélét, mint amilyen a nosztalgikus érzületű Rezedáé. Alvinczinek is, akárcsak Oblomovnak, van egy hű szolgája: Szilveszter. Továbbá, amikor először találkozunk Alvinczivel, Oblomovhoz hasonlóan ő is selyemkaftánt visel. Mindkettő nemes és hanyag életet él, akárcsak a tatár kánok. Alvinczinek ugyanakkor nincsenek barátai, nincsen mellette egy olyan ember sem, mint amilyen Stolz Oblomovnak: ő valójában egyedül él, büszkeséggel telve.

A regényben egyébként is számtalan az orosz irodalomra történő utalás, és sok ponton megjelenik a vele való kapcsolat: az irodalmi kritika (Szauder<sup>3</sup>, Kalavszky<sup>4</sup>) már kidomborította Krúdy hőseinek „szláv karakterét”; ugyanakkor úgy vélem, hogy egyfajta „orosz hangulatról” sem lenne téves beszélni *A vörös*

<sup>2</sup> KRÚDY GY.: *i. m.* pp. 7 és 112. (A. S. PUSKIN: *Evgenij Onegin*. Eksmo, Moszkva, 2001, p. 41.)

<sup>3</sup> SZAUDER J.: *Krúdy hősök*. In: uő: Tavaszi és őszi utazások. Szépirodalmi, Budapest, 1980, pp. 16-35.

<sup>4</sup> KALAVSZKY ZS.: *Rezeda Kázmér a Puskin író Anyegin*t olvassa. Ex-Symposion, 2004/46-47, pp. 43-52.

*postakocsival* kapcsolatban. Többször előkerül ugyanis a regényben Oroszország: Alvinczi például fiatal korában Szentpéterváron járt, ahonnan más emberként tért vissza Magyarországra; a színésznők tökéletes orosz férfiakkal beszélgetnek; a nihilista Bonifác Béla Szibériában tett utazást. Ahogy a regényben fellelhető példákban is kitűnik, a határtalan Oroszország elbűvöli Krúdyt. Érdekes ugyanakkor, hogy bár Krúdy sokat utazott, Oroszországban sohasem járt. Ez annyit tesz, hogy amikor Oroszországról ír, vagy az orosz hangulatot kívánja felidézni, kénytelen az olvasmányaira támaszkodni és orosz írókra hagyatkozni: vagyis – akaratlanul vagy sem – Krúdy sok mindent emel át írásaiba Turgenyevtől vagy Puszkintól.

Fontos számára – ahogyan kora művészeti-irodalmi irányzatai (pl. a szecesszió) és alkotói (Csáth Géza, Ady Endre stb.) számára is – a Kelettel való kapcsolat: úgy gondolom, hogy *A vörös postakocsi*ban Krúdy a francia irodalomból épp *Az Ezeregyéjszaka* meséi-féle vonalat (az „elmondás”, mesélés örömét), az orosz irodalomból pedig a keleti hagyatékot vette át. Stílusa hasonlít Turgenyevére: bizonyos szomorkás, nosztalgikus atmoszféra jellemzi. Ugyanakkor biztosan ismerte Csehovot is, és olvasta Lermontovot: írásmódjában ugyanis jól érzékelhető Csehov *Három nővérének* és *Cseresznyés kertjének*; Lermontov *Korunk hősnőjének* (Rezeda úr azonosítja is magát vele); Turgenyev *Egy vadász iratainak* (Rezeda úr egyszer idézetet is olvas belőle), *Apák és fiúkjának* (a magyar regényben egy egész fejezet szól a nihilizmusról) és *Nemesek fészke*nek a hatása.

Tolsztojjal és Dosztojevszkijjal nem találom különösebben szorosnak Krúdy kapcsolatát: talán az ő témáik túl messze állnak tőle. A regényben ugyan felsejlik valami az *Ivan Iljics halálából*, de ennél több nem igazán történik.

Jelentősek a regény (és Krúdy) francia irodalommal való kapcsolatai is. Nem csak Flaubert neve kerül elő, hanem az id. Alexandre Dumas (Madame Louise Monte Cristóként üdvözlí Alvinczit), az ifj. Alexandre Dumas (Madame Louise egyik álneve „kaméliás hölgy”), De Musset, Sand, Balzac (*illusions perdues*), Maupassant, Lesage képe is felsejlik. Feltételezhetően hatott Krúdyra Nerval művészete is. *A vörös postakocsi*ra, akárcsak Nerval *Sylvie*-ére, hasonló hangulat és hasonló színek jellemzőek – mintha az olvasó és a szereplők félig csukott szemmel járnának. Mindkettőben álomszerű köd borítja a világot: nehéz megkülönböztetni, mi igaz és mi hamis ebben az álomban. Krúdy Flaubert-hez hasonlóan mutatja be a polgári életet, míg a nemesi és művészeti életéről az orosz írókra jellemző leírást ad. De nem csak írókat, hanem újságírókat, politikusokat és művészeket is megemlít (Baskircsev, Sarcey stb.). Jelentős még Dickens és

Thackeray hatása (a regényt megelőző *Levél Kiss Józsefhez* c. részben például Krúdy a *pesti vásárt* említi, ily módon párhuzamot teremtve a *Vanity Fair*rel).

A *Vörös postakocsinak* fontos eleme az ironia is: nem igazán lehet megérteni, mit is gondol valójában a szerző. Írjon akár Rezedáról, Alvincziről vagy a színesnőkről, valahol mindig ki lehet érezni a sorokból a halk ironiát:

A magyar történelem tanára, Porubszky Pál, midőn befejezte tündöklő előadását a Jagellókról (ahogyan csak a régi, vidéki professzorok tudtak beszélni, akik a kemény magyarokat nevelték), célzást tett, hogy nemcsak a történelemben vannak hősök, hanem a körülöttünk zajló életben is... (Később ugyancsak Porubszky Pál, a magyar irodalom tanára, Bessenyei gárdistahadnagy gyönyörű élettörténetéhez hozzáfűzte, hogy manapság is vannak költők, velünk, mellettünk, és szemünk láttára bontakozik tehetségük... S a költő ismét Rezeda úr volt, mert hiszen a költői pályára óhajtott lépni, miután szerelmében csalódott. Így nevelték akkor a tanárok az ifúságot!).<sup>5</sup>

Krúdy előszeretettel játszik a szereplőkkel és az olvasóval egyaránt: teszi ezt valószínűleg azért, mert tisztában van vele, hogy például Rezeda viselkedése (s így magáé Krúdyé is) szép és kedves ugyan, de ugyanakkor lehetetlen és fölösleges a XX. századi Budapesten: megjelenik tehát a regényben az önironikus ember képe is.

Nem könnyű meghatározni a könyv tárgyát. Fentebb tettem már említést az irodalomról mint méregről. Máshol azonban az álom fontossága hangsúlyos a regényben:

Mindig... Éjjel az ágyban a szívem fölött imára kulcsolom a két kezemet, és a szememet lehunyom, nehogy az utcai gázlámpa világosságánál bármit is lássak. És mindig csak azt rebegek a szívemben, hogy: Istenem, Krisztusom, Máriám! Engedjétek meg, hogy mindig ilyen boldog lehessen életemben, mint most. Sohase legyek szerelmesebb. Sohase legyen más szerelmem, mint az, akit jóformán sohasem látok. Ne is legyek soha az övé, és ne is foghassa meg sohasé a kezemet! Ne is lásson, ne is gondoljon rám... Csak én mindig szerethessem, és sohase ábránduljak ki belőle, mint az apácák nem gyógyulnak meg soha Szent György lovag iránt érzett szerelmükből. Hát nem jobb és nem szebb ez így, mintha verekednék naponta a korhely férjemmel vagy szeretőmmel?<sup>6</sup>

Itt ismét nehéz pontosan megérteni, mit is gondol a szerző. Úgy vélem, Krúdy fontosnak tartotta az álmokat (nem véletlen, hogy egyik műve az *Álmoskönyv* címet kapta) és az ábrándozást. Ugyanakkor tisztában volt azzal is, hogy ezeknek semmi helye nincs az újkori, modern világban. Mindennek ellenére Krúdy-Rezeda azért élete végéig hitt az álmokban.\*

---

<sup>5</sup> KRÚDY GY.: *i. m.* p. 114.

<sup>6</sup> KRÚDY GY.: *i. m.* p. 106.

\* Jelenleg épp a diplomamunkámat készítem *A vörös postakocsi*ban fellelhető „világirodalmi vonatkozásokról”. További kérdésekkel kapcsolatosan, vagy ha valamire kíváncsi lenne e sorok olvasója, érdemes lehet majd belelapozni kész dolgozatomba is.

# Színház



Szilágyi Annamária  
**Verdi és Cammarano. A trubadúr szövegkönyve**

Verdi 1850-ben kérte fel Salvatore Cammaranót *A trubadúr* librettójának megírására, de a szövegkönyvíró elhunyt, mielőtt még befejezhette volna művét, így a librettót Cammarano határozott utasításai nyomán Leone Emanuele Bardaréra bízta. Verdi szerepvállalása operáinak megalkotásában nem csupán a zenei kompozíció megírására korlátozódott; hangsúlyoznunk kell aktív részvételét irodalmi szinten a szövegkönyv megalkotásában is.

A Verdi–Cammarano páros meg kívánta őrizni az Antonio García Gutiérrez által írt eredeti spanyol nyelvű irodalmi dráma újdonságát a melodramában is, így a lehető legnagyobb szövegűsége törekedett. A hangsúly nem annyira az eredetiség megtartásán van, hanem azt tükrözi, hogy Verdi egyetértett a spanyol szerző drámai koncepciójával, és ezt semmiképpen sem akarta elveszíteni.

Az első szembeötlő különbség a szereplők számának lecsökkentése és a nevek olaszosítása. A főszereplők száma tizenkettőről kilencre zsugorodik: hiányzik Guzmán, Jimeno és don Guillén de Sesé alakja; néhány nevet megváltoztatott, másokat pedig egybeolvasztott. Az öt felvonást, vagyis az öt napot a szövegkönyvíró négyre csökkenti, melyek mindegyikét még további két, közel azonos időtartamú képre oszthatunk.<sup>1</sup> A felvonások között szimmetria figyelhető meg: az első és a harmadik rövidebb, a második és a negyedik hosszabb. A képek között is jól strukturált kapcsolatot fedezhetünk fel: az első képek jóval organikusabbak, látványosabbak, míg a másodikak visszafogják a lüktetést, kis lírai pihenőt jelentenek, ám mindig magukban hordozzák a türelmetlen várakozás jegyeit. Verdi *belcantista* elődeinél sokkal tudatosabb kritikai érzéssel merít a Mozart-operák strukturáltságából – az opera követi a *Don Giovanni* szerkezeti felépítését –, így a változtatásai egy bizonyos rendszer mentén világosan követhetők.<sup>2</sup>

A főszereplők száma ugyan lecsökken, de a kórus megjelenésével összességében sokkal több szereplő kerül a színpadra. Verdi a drámával ellentétben a zene segítségével

---

<sup>1</sup> Gutiérrez a „jornada”, azaz „nap” szót, míg Cammarano a „parte”, azaz „rész” szót használja a felvonások megnevezésére.

<sup>2</sup> ANTONIO BALDINI: *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*. Garzanti, Milano, 1970, p. 239.

vel szerephez juttatja őket: a dialógusokban a kórus jelenléte szinte elengedhetetlen lesz, tájékoztat a színpadon kívül lezajló eseményekről, ezen kívül látványos, dinamikus hatást kölcsönöz zenének és színpadi rendezésnek egyaránt.

Bár a zeneszerző levelezése azt bizonyítja, hogy Verdire a kezdetektől hatással volt a «zenedráma» alkotói elve, és ennek a megvalósításán munkálkodott, a korai operákban ezt még nem sikerült maradéktalanul a gyakorlatba ültetnie: ebben a korszakban a drámai ábrázolás alárendelt szerepet kap a zenéhez képest. Mire azonban a *Don Carlos*hoz és a *Simon Boccanegra*hoz érünk, Verdi művészete hatalmas változásokon megy keresztül. A tömegjelenetek nem szüneteltetik a drámai eseményeket, hanem hatalmas dramaturgiai jelentőséggel bírnak, és kulcsfontosságú szerepet töltenek be a dráma belső kohéziójának megtartásában.

Hogy Verdi figyelme a spanyol drámára irányult, az valószínűleg Giuseppina Strepponinak köszönhető, aki a zeneszerző figyelmébe ajánlotta a hispán újdonságot. 1951 januárjában már ajánlatot is tesz Camarranónak a drámával kapcsolatban:

Az általam választott és javasolt téma Gutiérrez spanyol drámája, *A trubadúr*. Szerintem nagyon szép, fantáziadús, hatásos helyzetekkel. Két női alakot szeretnék: a főszerep Azucena egyszerű karakterét illeti, az opera címe is ez lenne. A másik női szereplőé lenne a második főszerep.<sup>3</sup>

A zenedramaturgiai elemzés szempontjából ez a megállapítás kulcsfontosságú, hiszen a librettó vizsgálata során nem egyértelmű, kié a főszerep, a szövegkönyv szerint az akár Manricóé is lehetne. A zenei elemzés azonban igazolja Verdi eredeti koncepcióját: a főszereplő valóban Azucena, ám Leonora sem mellékes; ezt az opera hangnemstruktúrája és visszatérő motívumrendszere igazolja. Zenei értelemben Leonora éppen olyan jelentékeny szereplő, mint a cigányasszony. A szövegkönyv izolált irodalmi elemzése hamis eredményekre vezethet.

A szövegkönyv átdolgozásakor a zeneszerző figyelme a szereplő lelki ábrázolásának egységességére irányul; nem a mély lelki ábrázolás érdekli, hiszen ez a zene feladata, hanem a figura egysége, egy bizonyos szociális szereppel való azonosulása. A romantikus szövegkönyvíró sohasem szabadul a maestro által megkívánt kötetlenségtől. Jól tükrözi a kettejük közötti olykor feszültségektől nem mentes kapcsolatot

---

<sup>3</sup> Verdi 1951 januárjában írt levele Camarranónak. In: CARLO MATTEO MOSSA (szerk.): *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2001, p. 180. (A fordító nem őrizte meg az eredeti szövegben található helyesírási hibákat.)



Cammarano Verdihez címzett levele a *Luisa Miller* átdolgozásakor:

[...] kétségkívül az a véleményem, mivel két szerzőről van szó, fontos, hogy ezek egymásra találjanak, és hogy amennyiben a Költészet nem a Zene szolgája, úgy nem lehet zsarnoka sem. Mivel erről mélyen meg vagyok győződve, mindig ennek megfelelően viselkedtem, és mindig kikértem a velem együttműködő zeneszerzők véleményét a témában.<sup>4</sup>

Verdi a konfliktusos viszonyt igen rugalmasan és bölcsen kezeli, hajlik az egyezkedésre (annál is inkább mert Cammarano valóban az egyik legszakavatottabb szövegkönyvíró, akivel a zeneszerző valaha együtt dolgozott), ám nézeteiből nem enged. Cammarano sem szabadulhat a folytonos sürgetéstől, még halálos ágyán sem. Miután hosszú idő után sem kap választ *A trubadúr* témájának a felvetésére, 1951 márciusában Verdi a következő levelet írja a librettistának:

Nem tudom, mit gondoljak az ön mély hallgatásáról, hogy még arról sem értesített, megkapta-e *A trubadúr* általam küldött fordítását. Tükön ülök! Befejeztem az operát Velencében, és már el kellett volna kezdenem a másikat. Magába helyezve bizodalmam, nem készültem más librettókkal, és most hiányát érzem.

Bocsásson meg, de ki kell mondjam, Önnek nincs igaza. Ha nem képes rá, értesítenie kellett volna. Jól tudja, hogy az iratok már jó ideje megvannak, és az impresszáriók nem tűnnek késedelmet. Válaszoljon postafordultával, és mondja meg pontosan, ha máshoz kell, forduljak, vagy jelezze, hogy mikor lesz kész a librettó, mikor küldi a programot, és hogy mikor kezd híreket küldeni.

Sietve búcsúzom.<sup>5</sup>

Végül Cammarano 1951 április elejére készíti el *A trubadúr* programját. Amikor pedig Verdi a kiigazítások után jóváhagyja a programot, a librettista korábbi gyakorlatát követve részletekben küldi a szövegkönyvet, ahogy az egyes részek elkészültek. A küldemények egy-két papírlapra kis betűkkel írt kéziratok, amelyeket kísérlével és boríték nélkül adott fel Nápolyban, és több hetes késés után érkeztek Bussetóba. Az utolsó részt Cammarano nyolc nappal a halála előtt írta. Ez pedig nem más, mint a harmadik felvonás hatodik jelenetének tenor-áriája «Ah! Sì, ben mio, coll'essere» a «Di quella pira» *cabalettával* együtt.<sup>6</sup>

A szövegkönyvíró és a zeneszerző közötti együttműködés és az opera megalko-

<sup>4</sup> Cammarano Verdihez címzett 1849. június 11-i keltezésű levele. In: FRANCO ABBIATI: *Giuseppe Verdi*. Ricordi, Milano, 1959, p. 20.

<sup>5</sup> *Uo.* pp. 181-182.

<sup>6</sup> JOHN BLACK: *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1984, p. 142.

tásának első fontos fázisa a költő által elkészített program. *A trubadúr* programja rövidebb, mint azt Cammaranótól megszokhattuk, és nagyon hasonló a végleges verzióra, bár több elem kísértetiesen emlékeztet Gutiérrez darabjára: hangsúlyosabbak Manrico nemesi ambíciói, akinek a neve az első verzió szerint Alfonso di Manrique. E téma kapcsán Cammarano a második felvonás duettjében Azucena szájába e szavakat adja: «No, no...vedi, quando mi sei vicino io son lieta... Ma tu sei ambizioso, tu volesti allontanarti dal mio fianco cercando fortuna, grandezza!...»<sup>7</sup>. Ilyen formában ezek a verssorok nem szerepelnek a hivatalos szövegkönyvben.

Újabb különbség, hogy Cammarano első koncepciója szerint Azucena a cigánykórusnak meséli el az életét beárnyékoló borzalmas tragédiát, Manrico pedig nincs jelen a színen, szemben a szövegkönyv duettjével, amikor csak Manrico hallja a történetet. A programban Manrico csak az elbeszélés végére érkezik, amikor is anyja «Io son tua madre» szavait hallja.

A szövegkönyvíró további elképzelése szerint, amikor Azucena a gróf fogságába kerül, hogy saját bőrét mentse, próbálja elmondani, hogy Manrico a régóta keresett testvér, de az ellenség már nem hisz neki. E szerint Azucena a következő sorokat énekelné: «Il supplizio!... No, no... io mentiva... tuo fratello non fu bruciato... egli vive... egli...»<sup>8</sup>. Verdi ennél a pontnál is jól érzékeli, hogy a drámai fonal szakad meg, ha Azucena kikotyogja a titkot, ezért nem szeretné, ha a *concertatóban* a «Tuo figlio fu arso vivo...» («Fiad elevenen égett el...») sor elhangozna. Ezzel szemben a librettóban Ferrando felismerése sokkal hatásosabb, hiszen nem előzi meg hosszú magyarázkodás: spontán, és egy pillanat alatt érzékelteti a helyzet drámai erejét. Verdi többször kihangsúlyozza ugyanis, hogy Azucena kettősségét a végletekig meg kell őrizni.<sup>9</sup>

A negyedik felvonásban nem szerepelne Leonora *cavatínája*, Cammarano Manricónak szentelné az egész jelenetet, amelyben a halálraítélt – drámai kontrasztban a hajnalban éledező természettel – búcsút mondana az életnek. A nagy *áriának* Cammarano nyolc verssort szentelt, amely a «Quel suon, quelle preci» sorral kezdődne, ám Verdi nem tartotta őket megfelelőnek a *cantabile* részhez, így a végleges librettóban ez alkotja az *aria tempo di mezzo* részét, míg a lassú részhez, Cammarano

---

<sup>7</sup> C. M. MOSSA: *i. m.* p. 185.

<sup>8</sup> *Uo.* p. 186.

<sup>9</sup> *Uo.* pp. 190-191.

halála után, Emanuele Bardare írt szöveget, így született meg a «D'amor sull'ali rose» *ária*.

A fináléban is más a librettista felfogása: Leonora halála után Manrico maga futna a hóhér kezére, lévén szerelme nélkül nincs értelme az életének. Mint ismeretes, a végső verzióban ilyenről szó sincs. Cammarano teljes mértékben eltörölné a spanyol dráma végső sorait, vagyis Azucena bosszúkiáltását, amit Verdi kifogásol, hiszen véleménye szerint a drámai szerep megformálása szempontjából ennek a sornak kulcsfontosságú szerepe van.<sup>10</sup> A szövegkönyvíró e sorokkal fejezné be a tragédiát: «Ah! Che facesti?... Egli era... tuo fratello!» («Ah! Mit tettél?... Ő... a testvéred volt!»). Verdi azonban jól látta, hogy ezekből a verssorokból hiányzik az egész drámát átható, Azucena által táplált félelmetes bosszú, ezért visszatért az eredeti spanyol dráma soraihoz, és arra kérte Cammaranót, hogy a «Sei vendicata, o madre!!» sorral zárja a finálét. Valójában Cammaranónak is volt ötlete a bosszú kiemelésére – «Tarda vendetta, ma quando fiera / Avesti o madre!» –, ám végül Verdi kitart első elképzelésénél, és ragaszkodik Gutiérrez soraihoz.

Verdi új operafelfogásában a melodráma nem tökéletesen megszerkesztett zárt számok egyszerű összessége, hanem egybetartozó cselekményszállal és hihető szereplőkkel felruházott folyamatos és megszakíthatatlan egység. 1851. április 4-én *A trubadúr* kapcsán a következőt írja Cammaranónak:

Ami a darabok felosztását illeti, ha a költemény zenébe ágyazható, számomra minden forma és minden felosztás megfelelő, sőt, minél újabb és bizarrabb, annál nagyobb elégedettség tölt el. Ha az operákban nem lennének cavatinák, duettek, tercettek, kórusok, sem finálék stb., és ha a teljes opera (hogy is mondjam) egyetlen darab lenne, ésszerűbbnek és helyesebbnek tartanám. Ezért azt tanácsolom, hogy ha el lehetne kerülni ennek az operának az elején a kórust (minden opera kórossal kezdődik) valamint Leonora cavatináját, és egyenesen a trubadúr énekével kezdenénk az első két felvonást összevonva, sokkal jobb volna, mert ezek a darabok a jelenetváltoztatásokkal együtt olyan elszigeteltek, hogy inkább koncertáriák és nem operaáriák benyomását keltik.<sup>11</sup>

Verdi tehát érzi, hogy dramaturgiai szempontból nem szerencsés *A trubadúr* prologusa, nehéz beilleszteni a dráma menetébe. Ez a levélrészlet azért fontos, mert nyilvánvalóvá teszi Verdi «zenedráma» felé törekvő egységesítési szándékát.

Verdi április 4-i és 9-i keltezésű levele a válasz a Cammarano által felvázolt prog-

---

<sup>10</sup> *Uo.* p. 189.

<sup>11</sup> Verdi Cammaranónak 1851. április 4-én írt levele. In: *uo.* p. 188.

ramra. Tehát a zeneszerző nem tartja túl szerencsésnek a kezdő prológust és Leonora áriáját; az első felvonást rögtön a trubadúr *románcával* kezdené. Ragaszkodik továbbá az apácaavatás ünnepélyességéhez, mivel az túlságosan eredeti ahhoz, mintsem hogy lemondhasson róla. A második felvonásban Azucena szájából el kell hangozzon az igazság, ám Manrico nem figyel fel rá, a szó elszáll a levegőben, ugyanakkor nagyon fontos, hogy a szövegkönyvben elegendő hangsúlyt kapjon a «Vendicami!» kifejezés.

A második levél még részletesebb utasításokkal látja el a szövegkönyvíró:

Kedves Cammarano!

Olvastam a programját és tehetséges, jellemes ember lévén remélem, nem veszi zokon, ha én szüklátóként bátorodom kimondani, hogy ha ezt a témát nem lehet a színpadainkon a spanyol dráma minden újdonságával és bizarrságával bemutatni, jobb lemondani róla.

Ha nem tévedek, legkevésbé Azucena alakja őrzi a különös és újszerű jelleget: úgy tűnik, hogy nem kap elegendő hangsúlyt ennek az asszonynak a két nagy szenvedélye, a leány szeretete és az anyai szeretet – Továbbá nem szeretném például, ha a Trubadúr megsebesülne a párbajban. Ennek a szegény Trubadúrnak olyan kevés van a tarsolyában, ha még ezt az értéket is elveszti, mi marad neki? Hogyan kelthetné fel egy úri hölgy, Leonora figyelmét? Nem szeretném, ha Azucena a cigányoknak mesélne, hogy a harmadik felvonás concertatójában azt mondaná, Fiaid elevenen égett el, ám én nem voltam ott, valamint nem szeretném, ha megörlülne a végén. – Az az óhajom, hogy maradjon a nagy Ária!! Eleonorának nincs szerepe a halottak énekében és a Trubadúr dalában, és úgy gondolom, hogy ez az egyik legjobb hely egy áriának. Ha attól tart, hogy túl sok lesz Leonora szerepe, hagyja el a Cavatinát. Hogy a gondolatmenetemet jobban átlássa, részletesen kifejtem, hogy hogyan képzelem el a témát.<sup>12</sup>

E váz után a librettó első verziója a következőképpen alakul: Manrico megjelenése és az «Un grido universale» után a lassú *concertato*-ban Cammarano három darab nyolc soros strófát írt Manricónak, Leonorának és Di Lunának, valamint a kórusnak még további két sort. A *híd* és a záró *stretta* Ruiz érkezésével gyorsan lebonyolódik. E szerint a finálé egy tizenhat soros résszel zárul, mely Leonora, Manrico, Di Luna és a kórus között oszlik meg. Ez a változat nem nyerte el Verdi tetszését, mert túl hosszú. Így Cammarano írt egy rövidebbet. A második verzióból hiányzik a gróf románca («Ora per me fatal»), teljesen eltűnik a *concertato* és a *stretta*. A jóval sűrűbb cselekményszövés pedig nem igényli a *híd* részt Ruiz érkezésével. Ebből a változathoz a hagyományos fináléstruktúra szinte minden eleme hiányzik, és a gyors cselekmény nagy összevisszasága közepette elsikkad a lényeg. Ezt a változatot mind

---

<sup>12</sup> Uo. p. 191.

a zeneszerző, mind a librettista elvetette, hiszen az túl rövid és megtépázott.<sup>13</sup>

Verdi De Sanctishoz írt 1852. augusztus 5-i keltezésű leveléből kiderül, hogy a librettista nem várt távozása után arra gondolt, a Cammarano által írt első változathoz fordul vissza. Vagyis a második felvonás fináléjához Cammarano első vázlatát használta fel. Összegzésképpen tehát, két finálé készült: egy hagyományos és egy rendhagyó, gyors cselekményszövésű. Egyik sem volt megfelelő, ezért Baldare első feladata az volt, hogy a zeneszerző kíváncsiaként dolgozza át a Verdi által választott első verziót. A gróf szerepével kapcsolatban a zeneszerző a következőt fejt ki:

Szükség lenne egy 8 vagy 10 soros cantabilére a 'Novello e più possente ella ne appresta etc.' verssor után, vagy ahol Ön jobbnak ítéli meg. Amikor pedig követőinek azt mondja: 'Di quei faggi all'ombra celatevi', szeretném, ha a kórus szaggatott és halk strófával (settenarióban) kezdene, amely talán a hatás kedvéért eljátszadogna az azt követő caballetával.<sup>14</sup>

Ez az utasítás tulajdonképpen azt jelenti, hogy Verdi a gróf *románcát* («Ora per me fatale») nagy *áriává* szeretné alakítani, azokat a sorokat felhasználva, amelyeket még Cammarano írt a *cabaletta* elejére. Bardarénak tehát Cammarano sorait kiegészítve kellett megalkotnia az *áriát*. Így születik meg a *cavatina* («Il balen del suo riso») nyolc *ottonarióból* álló verssora, amely Baldare költeménye, és az azt követő *cavatina* («Per me ora fatale»), amely Cammarano tolla nyomát őrzi. A finálé *híd* részét pedig nyolc sorról hat sorra csökkentették – Verdi világosan megjelöli, mely szavakat nem szeretné látni, és más szavakat ír be helyettük. Továbbá a zeneszerző két – korábban Cammarano által a *strettá*ban használt – sort is beékel a kórus részbe: «Vieni; è lieta la sorte per te / Cedi; or ceder viltade non è».

A librettó elillan, mert határok és szerkezet nélküli, nem más, mint a partitúra sorai mögött megbúvó dramaturgiai váz, amely a zene nélkül feltérképezhetetlen. Minden olyan kísérlet, amely a Verdi szövegkönyvet önálló egységnek tételezi fel, halálra ítelt, vagy legalábbis kiforgatja e nyitott magánlevelezést zeneszerző és librettista között. Az operában egy-egy hihető helyzet azt jelenti, hihetővé vált a tény, hogy valaki énekel. Hihető lenne, hogy a börtönben Azucena alvás közben énekel, és ezzel egy időben Manrico a látszattól megcsalva átkokat szór Leonora fejére? Hihetetlen-

<sup>13</sup> J. BLACK: *Salvatore Cammarano's Programma for Il Trovatore and the Problems of the Finale*. In: Studi Verdiani 2. Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1983, pp. 81-83.

<sup>14</sup> Verdi Bardarénak írt 1852. szeptember 29-i levele. In: *uo.* p. 85.

nek tűnhet, ám a válasz igen, mivel hallgatólagosan az opera első taktusától kezdve elfogadtunk egy előzetes, valószerűtlen szabályrendszert, amelyhez azonban szorosan hozzátartozik az opera legalapvetőbb célja: a közönség szórakoztatása. „A jó opera-librettó sohasem követheti a jó ízlés határait, mert a jó ízlést követő emberek sosem fakadnak dalra.”<sup>15</sup>

## Bibliográfia

ABBIATI, FRANCO:

1959. *Giuseppe Verdi*. Ricordi, Milano.

BALDINI, GABRIELE:

1970. *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*. Garzanti, Milano.

BLACK, JOHN:

1983. *Salvatore Cammarano's Programma for Il Trovatore and the Problems of the Finale*. In: Studi Verdiani 2. Istituto di Studi Verdiani, Parma, pp. 78-107.

BLACK, JOHN:

1984. *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

DELLA SETA, FABRIZIO:

1993. *Italia e Francia nell'Ottocento. Storia della musica*. Società Italiana di Musicologia, Torino.

GERARDI, ETTORE szerk.:

1981. *Giuseppe Verdi. Celeste Aida... I testi delle opere: Aida – Trovatore – Ballo in maschera – Forza del destino*. Napoleone, Roma.

LAVAGHETTO, MARIO:

1974. *Ipotesi per un'analisi strutturale dei libretti verdiani*. In: Atti del III<sup>o</sup> Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972. Istituto di Studi Verdiani, Parma, pp. 47-54.

LAVAGHETTO, MARIO:

2003. *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*. EDT, Torino.

MOSSA, CARLO MATTEO szerk.:

2001. *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma.

---

<sup>15</sup> MARIO LAVAGHETTO: *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*. EDT, Torino, 2003, p. 121.

Haraszi Enikő

## **„Hanno ammazzo compare Turiddu!” Verista operák az előző századfordulón**

### **„Megölték Turiddu!” – viszont egy új operai áramlat született...**

Zenei verizmusról beszélve elsőként Pietro Mascagni *Parasztbecsülete* vagy Ruggero Leoncavallo *Bajazzók* című operája jut eszünkbe. Üstökösként tűntek fel az operairodalom egén, merész témaválasztásukkal, egyszerű, paraszti környezettel, újszerű harmóniai megoldásokkal, deklamált énektechnikával, s nem riadtak el még attól sem, hogy operaszínpadon kiáltások, sóhajok, hisztérikus nevetés is helyet kapjanak. Jelen tanulmányomban továbbviszem az egy korábbi írásomban már bemutatott „rusztikus”<sup>1</sup> operák vizsgálatát, a következő pontok köré csoportosítva munkám: a verista irodalom és az opera kapcsolata; a verista opera zenei újításai; a népi vallásosság megjelenési formái a verista operákban.

### **„A való az, mi ihleté.” – Irodalom és opera**

A verista komponisták nem a verista irodalmat vették alapul, inkább csak felhasználták annak néhány jellegzetességét. Ez többek között abban érhető tetten, hogy a verista operák librettói ritkán készültek a verista irodalom darabjaiból, s ez is szinte kizárólag a „rusztikus” operákra jellemző. A komponisták Giovanni Vergán kívül legtöbbször Salvatore di Giacomo és Goffredo Cagnetti novelláit, drámáit választották a librettók alapjául.<sup>2</sup> Ezek túlnyomórészt egyfelvonásos darabok – Mosco Carner e típusban egyenesen a verista szerzők legkedveltebb formáját látja, hiszen ez lehetővé teszi, hogy szűk keretek között olyan intenzitású feszültségnek engedjenek szabad folyást, mely azonban három felvonáson keresztül

<sup>1</sup> Jelen tanulmányban a „rusztikus” megjelölést a „rustico” helyett használom, s a zenei verizmus első felében íródott, vidéki-paraszti környezetbe helyezett darabokra értem. A verista operairodalom második felében uralkodóvá vált történelmi („storico”) irányzat vizsgálatától ez alkalommal el kell tekintenem. Továbbá megjegyzem, hogy a tanulmányban szereplő, bibliográfiából származó olasz idézetek magyar fordításai tőlem származnak.

<sup>2</sup> Verga darabjai alapján: Targioni-Menasci-Mascagni: *Parasztbecsület*, 1890; Giovanni-Domenico Monleone: *Parasztbecsület*, 1907; Verga-D. Monleone: *A titok*, 1921; De Roberto-Tasca: *A nőstényfarkas*, 1933. Di Giacomo nyomán: Daspuro-Giordano: *Mala vita*, 1892, *Il voto*, 1897; Di Giacomo-Sebastiani: *A San Francisco*, 1896. Cagnettitől: Golisciani-Tasca: *A Santa Lucia*, 1892; Checchi-Spinelli: *A Basso Porto*, 1894. – A darabok teljes körű listájáért lásd a „Schede dei melodrammi ‘plebei’” c. fejezetet in: S. SCARDOVI: *L’opera dei bassifondi. Il melodramma plebeo*. LIM, Lucca, 1994, pp. 64-152.

fenntarthatatlan lenne.<sup>3</sup> A tér és időbeli korlát rákényszerítette a komponistákat arra is, hogy az operákra jellemző redundáns, ismétlődő, díszítő jellegű, magyarázó részeket elhagyják, s ezáltal nem rövidített, hanem koncentrált: rövid, de intenzív opera született.<sup>4</sup>

Az irodalmi verizmus az egyesült Olaszország hátramaradott vidékeit azzal a céllal mutatta be, hogy nyilvánvalóvá tegye a nagyvárosokkal szembeni ellentétet, ebből azonban nem sok valósult meg a verista operákban – a „rusztikus” operák kivételével, ám ez a kivétel is inkább csak külsőségekben mutatkozik meg. A legtöbb esetben azonban kimarad a gazdasági oldal – ez a jelenség legszembetűnőbb módon a *Parasztbecsület*ben érhető tetten (Gnà Nunzia „meggazdagodása”)<sup>5</sup> –, a nyomorúságos körülmények közt élő nép küzdelmekkel teli élete hagyományos eszközökkel kerül bemutatásra, nem a maga nyers voltában, hanem részben idealizálva. Míg az irodalmi verizmus a társadalom számkivetettjeiről, szegényeiről írt, bemutatva ezek társadalmi közegét, a verista opera azért emelte az egyszerű, szegény embereket darabjai főszereplőivé, hogy palettáját gazdagítsa: „festői” mivoltuk miatt tette őket az opera tárgyává.<sup>6</sup>

A paraszti környezet ezidáig csak bukolikus jellegű volt, dekorációs szerepet töltött be.<sup>7</sup> Míg a verista irodalom lemondott a táj és a környezet aprólékos leírásáról, a verista operát uralja a jelenetek festői volta. Azonban a verista irodalommal ellentétben az operákban a környezet egyáltalán nem járul hozzá a cselekedetek megvilágításához és magyarázatához. A Vadnyugat, Japán, Spanyolország vagy Szicília színpadra hozatala nem a társadalmi vizsgálódásra irányuló vágyból fakad, inkább csak folklorisztikus látványosságként szerepel. Dahlhaus szavaival: az állítás, miszerint

zene és verizmus összetartoznak, ahelyett, hogy ellentmondásban lennének, csak akkor plauzibilis, ha elfogadjuk azt az előfeltételezést, hogy az 'igazi valóságot' ott kell keresnünk, ahol mi – az operai közönség – éppen nem tartózkodunk: az elemi, vad környezetben. [...] Az operában nem létezett olyan verizmus, mely méltó e névre.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> M. CARNER: *Puccini. Biografia critica*. Il Saggiatore, Milano, 1961, p. 358.

<sup>4</sup> Érdekes, hogy a Verga-féle *Parasztbecsület* nyomán készült első operai változat, Stanislao Gastaldon *Mala Pasqua!* című operája viszont három felvonás hosszúságú, ellentétben a későbbi feldolgozásokkal.

<sup>5</sup> Az operai verzióban (s a novella alapján Verga által írt drámában úgyszintén) Turiddu már nem szegény ördög: nyugodtan meghívhatja ő maga barátait borozni („Pago io coi miei danari”), Mamma Lucia pedig kocsmát vezet a város terecskéjén, ellentétben a novellával, ahol Gnà Nunzia el kellett, hogy adja az utolsó öszvérét is Turiddu katonai szolgálata alatt. A novellában a párbaj tehát Turiddu lázadása a „roba” ellen, mely végül győzedelmeskedik a szerelmen.

<sup>6</sup> E. VOSS: *Il verismo nell'opera*. In: P. és N. Ostali (szerk.): *Cavalleria rusticana 1890-1900: cento anni di un capolavoro* (konferenciakötet). Sonzogno, Livorno, 1990, p. 47.

<sup>7</sup> Pl. Monteverdi *Orfeusz*ában a Madamigella-jelenet, vagy éppen Bellini *Alvajárója*, ill. Donizetti *Szerelmi bájtala*.

<sup>8</sup> C. DAHLHAUS: *Il realismo musicale: Per una storia della musica ottocentesca*. Il Mulino, Bologna, 1987, pp. 96-97.



A verista operák librettói, dramaturgiai felépítésük túlságosan is kötve volt az operai hagyományhoz – ezért sem felelhetek meg az irodalmi verizmus célkitűzéseinek. Ezen hagyományoknak köszönhetően az operának pátoszban gazdag történeteket kellett bemutatnia, a szereplők pedig erősen meghatározott érzések között mozogtak, konkrétan megszabott jellemvonásokkal rendelkeztek (bátorság, becsület, erő, gyengédség, szerelem), melyhez változatos zenei köntös járult.<sup>9</sup> Ez azonban nem hordozta magában a szereplők pszichológiai vizsgálatát, még kevésbé a végzetesnek és megváltoztathatatatlannak tartott történetek és események pozitívista-tudományos vizsgálatát.

### **„Legalább énekelj!” – Zene és ének a verizmusban**

A verista operák zenei szempontból a *Parasztbecsület* nyomdokain jártak. Santuzza átkától fogva („A te, la Mala Pasqua! Spergiuro!”) a kiáltás szinte a valószerű szinonímája lett az operaszínpadon. Ezt azzal szokás magyarázni, hogy a valóságban is, ha valaki megijed, kiáltozni kezd. Valójában Mascagni – Wagnerhez hasonlóan – teljes előadást akar létrehozni, melyben kihasználta az emberi hangban rejlő minden lehetőség, beleértve a nem zeneieket is. A verista operákban ezen felül helyet kapnak olykor meglepő színpadi hanghatások is, mint a *Fedora* elektromos csengője vagy éppen a *Köpeny* dudáló autói.

Maga az ének is átalakul: beszédhez közeli, dallamos recitativóvá („recitativo melodico”). Nem szükséges többé a *bel cantói* értelemben vett technikai felkészültség, ezt a „verisztikusnak” is mondott stílust „stentori magas hangok, a hangsúlyos deklamálás, a hangszín rendkívüliségei (többek között a női ’mellregiszter’ kiaknázása)”<sup>10</sup> jellemzi. S bár az emberi hang kifejező eszköztára még inkább előtérbe kerül, a zenekar is nagy szerepet kap: nem csak az énekesek kísérője már, hanem a zeneszerző, a népi elbeszélő („narratore popolare”)<sup>11</sup> hangját hivatott képviselni – a zene segítségével tehát átmenthető az, amit a prózai színpadon nehéz megvalósítani. Mascagni zenei nyelvezete például távol áll a wagneri szimbolikus-strukturális szimfonikus nyelvezettől, mely megfeleltethető

---

<sup>9</sup> Leginkább Verdi operáiban fedezhetők fel legmarkánsabban ezen értékek. Bővebben lásd: LÁSZLÓ F.: *Értékek és motívumok Verdi operáiban*. In: Tima R. (szerk.): *Kapcsolatok. Tanulmányok Jászay Magda tiszteletére*. Íbisz Könyvkiadó, Budapest, 2002, pp. 120-127.

<sup>10</sup> W. ASHBROOK: *Puccini operái*. Zeneműkiadó, Budapest, 1974, p. 103.

<sup>11</sup> Verga az irodalmi verizmus programját a *Gramigna szeretője* c. novella előszavában levélformában írta meg barátjának, Salvatore Farinának címezve. Vö. GIOVANNI VERGA: *Tutte le novelle*. C. Riccardi (szerk.), Mondadori, Milano, 1981, pp. 191.

a mindentudó elbeszélő szerepével. A *Parasztbecsület*ben a szereplőket mozgó érzelmek megjelenítése belülről valósul meg: Mascagni tehát nem az egyes szereplők által énekelt motívumok szimfonikus feldolgozása révén éri el ezt.<sup>12</sup>

A folklór színpadon való megjelenítése a jelmezek s a díszletek segítségével is történhet, azonban a folklór mindenekelőtt a zenében képes megmutatkozni a legmeghatározóbb módon. A verista operákban a zenei folklór a népzeneből származik, viszont itt nem stilisztikai átdolgozásról van szó, hanem stiláris elemek átvételéről. A *Parasztbecsület*et vizsgálva elmondható, hogy annak ellenére, hogy Mascagni hosszasan tanulmányozta a szicíliai népzene, dallamai nem valóságűek – abban az értelemben, hogy nem foghatók fel úgymond igazi népzene – bár a népzene illúzióját sugallják. Így Lola (nyelvezetében is) igencsak toszkán dalocskája („Fior di giaggiolo”), vagy a többi népdalra emlékeztető részlet sokkal inkább egy kitalált, általános népi környezet részei.

„Legalább énekelj!” – kérlelik Tildát, az utcai énekesnőt társai Cilea operájában. „Ének az énekben”: e kifejezéssel jelöljük az operák azon részleteit, melyekben dalra fakadnak a szereplők, ám szerepük szerint is azzal a szándékkal, hogy énekeljenek valamilyen népdalt vagy mūdalt. Talán ezek tekinthetők operaszínpadon azon pillanatoknak, melyek leginkább valószerűnek tűnnek, hiszen veristának aligha nevezhetjük azt az operát, amelyben a szereplők ahelyett, hogy beszélnek, ahogy a mindennapi életben is teszik, énekelnek. Ha viszont prózai darabra átültetnénk egy operát, a szereplők éppen a népdalokat, pohárköszöntőket, altatódalokat, szakrális dalokat adhatnák elő „legálisan”, itt nem tartanánk abszurdnak, hogy beszéd helyett énekelnek. A valószerűség nevében a verista komponisták előszeretettel alkalmazták ezeket a betéteket. Népszerűségüket fokozta, hogy folklorisztikus színezetet is képesek voltak magukban hordozni, ugyanis sokszor dialektusban íródtak. Első példa erre Turiddu *Sicilianája* („Lola che hai di latti la cammisu”), mely a *Parasztbecsület* elején hangzik fel, zárt függönyök mögött; de megemlékezhetünk Anettio daláról a *Mala vita*ban („Ce ne sta muttu”), vagy a *Santa Lucia* című operában a fiatal lányok kórusáról („La luna mmiez 'o mare! | Mamma mia, mariteme tu!”). A már említett pohárköszöntők és bordalok szinte elmaradhatatlanok, azonban ez már a romantikában is kedvelt betétnek számított – legjobb példa erre talán a koncerteken is leggyakrabban

---

<sup>12</sup> Például a fináléban a zenekarban megjelenik Santuzza és Turiddu duettjének dallama. Így az átok motívuma Turiddu halálának zenei aláfestése lesz, azaz a népi elbeszélő hangja magyarázza – nem tételesen –, hogy Turiddu miért kellett meghalnia.

elhangzó „Libiam nei lieti calici” a *Traviata* első felvonásából.<sup>13</sup> A zenei verizmus műveiben is túlnyomórészt a romantikus sémák kerültek felhasználásra, részben módosított formában (pl. „Viva il vino spumeggiante” – *Parasztbecsület*).

A verista operákban sokszor találkozunk hivatásos zenészekkel: Floria Tosca, a diva, aki egy kantátát énekel a második felvonásban; Tilda, vagy éppen a *Bajazók* vándorszínész társulatának tagja, Beppe, az „O, Colombina” kezdetű szerenádjával. Spinelli *A Basso Porto* című operájában egy énekversenyt hallhatunk, ahol a két főszereplő gitárral és mandolinnal kíséri dalát – ezáltal a jelenet kifejezetten folklorisztikus színezetet kap. Még az is előfordul, hogy a dal a cselekmény aktív részesévé válik, sőt, drámai funkciót kap: az *A Basso Portó*-ban éppen a dal általi jelzést követően kell lesújtani az ellenségre.<sup>14</sup>

Verdi örökségének tagadhatatlan hatásán túl azonban a verista operák nyelvezetét, az áriák felépítését tekintve megállapítható, hogy számos operai közhely eltűnt. Újszerű például a *Parasztbecsület*-ben Santuzza áriájának tagolása („Voi lo sapete, o mamma”). Nem az egykori statikus ária ez már, mint amilyen például Radames románca volt, hanem az igazi elbeszéléshez hasonlít. Santuzza utolsó szavait („io piango”) Mamma Lucia szakítja félbe („Miseri noi”), majd a két nő párbeszéde következik, még szervesen az áriához kapcsolódva – a részlet zenei lezárása csak jóval később következik. Hasonló ehhez Turiddu búcsúja (*Addio alla madre*) – az áriát itt is Mamma Lucia szakítja félbe („Perché parli così, figliuol mio?”), melyet Turiddu válasza követ („O, nulla [...] Per me pregate Iddio!”), és végül a magára maradt anya kérdései visszhangzanak („Turiddu, che vuoi tu dire?”). A példákban is látható, hogy Mascagni a zárt számok modelljének egyeduralmát a párbeszéd elvének hangsúlyozásával próbálta megtörni. A *Parasztbecsület*-ben nem találunk egyetlen szerelmi duettet sem, ennek helyét Turiddu és Santuzza heves vitája („Tu qui, Santuzza?”) tölti be, mely viszont nem a hagyományos recitativo mintájára épül fel. A valóságosság érdekében Turiddu nem jön elő halálra sebezve, hogy teljesen irracionális módon még egy megható búcsúáriát énekeljen: halálát a fügekaktuszok rejtik el, a kert mögött, s egy pa-

---

<sup>13</sup> Szerenádra, bordalra, műdalra is számos példát találunk az operairodalomban, kezdve Mozarttól (*Don Giovanni*: „Fin ch’han del vino”, „Deh, vieni alla finestra”; *Figaro házassága*: „Voi che sapete”), Rossinin (*Hamupipőke*: „Una volta c’era un re”; *Sevillai borbély*: „Ecco ridente”), Donizettin át (*Don Pasquale*: „Com’è gentil”) egészen Verdiig (*Trubadúr*: „Deserto sulla terra”; *Don Carlos*: „La canzon del velo”; *Otello*: „Piangea cantando”; *Falstaff*: „Alfin t’ho colto”).

<sup>14</sup> „Tu in fondo al vicolo ti apposterai, | Noi là saremo: poi quando udrai | della canzone l’ultima nota, | quello è il segnale: colpisci rapido: | Ei dee morire da traditor!”

rasztasszony kiáltása tájékoztat róla. Ezt a velőtrázó sikolyt nem is követi más, csak egy kollektív felkiáltás („Ah!”), és néhány taktus után véget ér a darab. Ebből is kitűnik, mennyire más a verista szerzők operáinak lezárása: a halálba küldött szereplő már képtelen hosszasan kibontott melódiákat énekelni, inkább már csak artikulálatlan hangok hagyják el a száját (Luigi), vagy szinte azonnal teljesen elnémul (Nedda, Silvio, Butterfly). A legplasztikusabban Scarpia halálhörgései közötti szaggatott megszólalásai („Soccorso, muoio”) érzékeltetik a még az életéért küzdő, a végső perceit élő (jelen esetben negatív) hős vívódását.<sup>15</sup>

A verista operák kórusai leginkább a folklór átmentésére szolgálnak: a népet hozzák az operaszínpadra, a népről hivatottak bizonyos képet adni. A kórusok már nem csak visszhangjául szolgálnak az eseményeknek az „Ahi, sventurata” és hasonló jellegű felkiáltásaikkal, ugyanakkor továbbra is inkább passzív nézői a főszereplők viszontagságainak.<sup>16</sup> Ennek a népnek nincs saját hangja: nem autentikus módon, hanem inkább idealizált formában jelenik meg, s így végül hagyományos operai kórusként jut szóhoz. A munkás nép a természet szépségéről énekel („Gli aranci olezzano”), boldog, hogy dolgozhat, s aztán még boldogabb, hogy hazatérhet („A casa, amici”). Nem halljuk azonban a nehéz munkában megfáradt kisember panaszát;<sup>17</sup> a falubeliek viták, pörlekedések nélkül, nagy egyetértésben készülnek együtt a világi ünnepekre, színházi előadásokra, vagy éppen a szentmisére („Din Don, Suona il Vespere”).<sup>18</sup>

### **„Segítsd őt, Szűz Mária” – a népi vallásosság a verista operákban**

A népi vallásosság egyike a „rusztikus” operák alapvető elemeinek. A vallásos megnyilatkozások három csoportba sorolhatók: az egyéni imák, a közös imák, illetve a röpke fohások, felkiáltások, melyek sorra visszaköszönnék e darabokban.

---

<sup>15</sup> Mennyire más akár Posa márki halála, aki az őt megsebző lövés után széles dallamívekben mondja el, mennyire boldogan hal meg („Io morirò, | ma lieto in core”), vagy Gildáé, aki a hosszas zsákban való tartózkodás után, szúrt sebbel még egy csodálatos búcsút énekel, s biztosítja édesapját, hogy könnyörögni fog érte az égben („Lassù in cielo, | vicina alla madre”).

<sup>16</sup> Az *André Chénier* harmadik felvonásában a nép viszont igencsak aktív részese lesz a drámának: a költő halálát követelik („É traditor! [...] Alla lanterna!”), hasonlóan a *Turandot* vérszomjas csöcselékéhez („Si, muoia! | Noi vogliam il carnefice! | Ungi, arrota che la lama guizzi, | sprizzi fuoco e sangue”).

<sup>17</sup> Mely például Puccini *Köpenyében* jelenik meg, elsősorban Luigi „Hai ben ragione” kezdetű áriájában („I sacchi in groppa e giù la testa a terra. | Se guardi in alto bada alla frustata | Il pane lo guadagni col sudore”).

<sup>18</sup> Tedeschi egyenesen kijelenti, hogy mindez nyilvánvaló bizonyítéka annak, hogy a zenei verizmus távol áll az „igazságtól”. Vö. R. TEDESCHI: *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*. Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 74-76.

Az operák visszatérő alakja Mária. A *Parasztbecsület*ben a düh és a féltékenység csillapításához hívják segítségül, a *Toscában* a főhősnő odaadó tisztelője s követője („diedi gioielli della Madonna al manto”), de szinte minden operában feltűnik a neve.<sup>19</sup>

A *Parasztbecsület*ben nincsenek egyéni imádságok: a vallásos gondolkodás belevegyül a személyes drámába („Vi supplico piangendo, Fate | Come il Signore a Maddalena”). Megfigyelhető, hogy a verista operákban bajba jutva mintegy ösztönösen hívják segítségül az égieket (pl. Nedda „Aitalo, Signor!” felkiáltásával, vagy Musetta Mimiért mondott fohászában: „Madonna benedetta, fate la grazia...”, vagy éppen Mamma Lucia „Aiutatela Voi, Santa Maria!”), de az őszinte kétségbeesést is sokszor kíséri hasonló felkiáltás, mikor már nincs más hová fordulni (pl. a *Bajazzók* utolsó jelenetében, mikor Canio leszúrja Neddát: „Gesùmaria!”, Santuzza: „andate [...] ad implorare Iddio”, vagy éppen a *Tosca* utolsó sorai: „O Scarpia, | Avanti a Dio!”).

Annak ellenére, hogy a verista operákban látszólag sűrűbben folyamodnak segítségért az égiekhez, elmondhatjuk, hogy ezen operák népi áhítata sokkal inkább általános áhítat, inkább csak típus-vallásosság, s nem hordoz mély tartalmat. A személyes meggyőződés csak ritkán jelenik meg – s ezzel nagy ellentétet képez Verdi operáival, ahol a hit sarkalatos erény, melyet a maestro az egyik legfontosabb értékként élt meg és darabjaiban is megjelentetett.

Igazi, gyönyörű és egyedülálló ima viszont Vito fogadalma a *Mala vitá*ból: őszinte vallásos fellángolás, mely különbözik a mesterkélt formuláktól.<sup>20</sup>

Mindemellett nem hiányozhatnak a kórusjelenetek (közös imák) sem: pl. a latinul kezdődő, ám olaszul végződő „Regina coeli laetare... | Alleluja! [...] Inneggiamo il Signor”, vagyis az úgynevezett „húsvéti kórus”, melyben Santuzza egyéni fohásza is kibontakozik, vagy a *Bajazzók* vesperásra hívó kórusa.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Bár a verizmustól témájában és nyelvezetében is távol áll, nem feledkezhetünk meg Puccini egyfelvonásos operájáról, az *Angelica nővérről* sem, melyben szintén erős és állandó Mária jelenléte, aki a megbocsátás és a kegyelem forrása („La Madre Vergine soccorre, | e in sua benignità | liberamente al desiato precorre, | prima che un desiderio sia fiorito, | la Madre delle Madri l'ha esaudito”; vagy miután rádöbben, hogy saját kezével oltván ki életét, el fog kárhozni: „Una madre ti prega, | una madre t'implora. | O, Madonna, salvami!”). Hasonló környezetben játszódik és témájában is emlékeztet Puccini remekművére Giordano egyik operája, a *Mese Mariano*, melynek címe is utal a darab vallástól átitatott voltára.

<sup>20</sup> „O Gesù mio d'amor, che sulla croce | t'immolasti a salvare il peccatore, | di quest'anima sii redentore, | abbi di me pietà, del mio soffrir, | fammi guarir, | mitiga tu dei mali miei l'orror! | Tu che vedi il martirio del mio cor, | tu che sai che speranza ho solo in te, | non mi lasciare, abbi pietà!”

<sup>21</sup> „I zampognari, | verso la chiesa vanno i compari [...] La campana | ci appella al Signor”

A szakrális szókincset profán módon használó fordulatok is többször jelennek meg a verista operákban, így például a *Parasztbecsület*ben: pl. Turiddu: „E s’iddu moru e vaju mparadisu | si nun ce truovo a ttia”; Lola: „Io ringrazio il Signor | e bacio in terra”; Santa: „A te la Mala Pasqua!”; vagy a *Bajazzók*ban egyaránt Silvio: „Santo diavolo”, illetve Tonio esetében: „Per la Vergin pia di mezzagosto”.

A szűkre szabott terjedelmi lehetőségek miatt azonban itt fel kell függesztenem a vizsgálódást: a verista operákban található népi vallásosság megjelenési formáinak további részletes elemzésére egy másik alkalommal térnék majd ki.

### **„Vége a komédiának!” – és e rövid tanulmánynak is**

Amint láthattuk, Mascagni *Parasztbecsületével* (1890) egy új korszak érkezett el. Puccini *Köpenye* (1918) zárja a verista operák sorát. Csak harminc év lett volna? A verizmus s annak hatása tovább él a XX. században is,<sup>22</sup> de nem csupán ezen későbbi időkben, hanem a *Parasztbecsületet* megelőző évek során született művekben is felismerhetjük a verizmus csíráit. A zenetörténet Verga és az irodalmi verizmus meghatározó szerepén túl a *Carment* tekinti a verizmus előfutárának (elsőként Amintore Galli alkalmazza e kifejezést Bizet operájára).<sup>23</sup> Érdekes lenne azt is megvizsgálni, valójában mennyiben fedezhetjük fel a „vero” feltalálójaként emlegetett Giuseppe Verdi műveiben a verizmus gyökereit. Befejezőként pedig álljon egy kapcsolódó idézet a bussetói maestro egyik leveléből: „Verista vagyok, ha kívánja. De... Shakespeare is verista volt, de nem tudott róla. Ösztönösen volt verista: *mi* tervszerűen, számításból vagyunk azok”<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Pl. Berg *Wozzeckje* (1922), melyet a mitteleurópai verizmus képviselőjének tartanak, vagy a cseh Janáček *Jenůfája* (1904), mely a szláv realizmus legkiemelkedőbb darabja.

<sup>23</sup> Vö. L. BIANCONI: *Il teatro d'opera in Italia*. Il Mulino, Bologna, 1993, p. 84.

<sup>24</sup> Giulio Ricordinak címzett, 1880. november 20-ai keltezésű levél. Idézve a következő helyen: L. EÖSZE: *Giuseppe Verdi életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest, 1974, p. 151. (kiemelés tőlem)

Szokács Kinga  
**Színház és másság**  
**A volterrai *Compagnia della Fortezza* börtönszínházról**

A színház és a másság kapcsolatán keresztül a másságban rejlő, színházhoz kapcsolódó kreatív erők lehetőségéről szólva vázlatosan bemutatom a volterrai börtön társulatának, a *Compagnia della Fortezza*nak a tevékenységét. Noha a másság fogalmával manapság – többé-kevésbé elcsépeelt szövegek formájában – sokszor találkozunk, az egy börtönszínház esetében talán mégis újabb reflexiókra tarthat igényt.

Ami a színház fogalmát illeti, a görög *theatron* szó elsősorban azt a helyet jelöli, ahonnan az előadás látható.<sup>1</sup> A drámaírók, kritikusok, tudósok mindig törekedtek arra, hogy megfogalmazzák a színház lényegét, és valami általános érvényűt mondjanak róla.<sup>2</sup> Egy sokat idézett megfogalmazás szerint a színház az a konszenzusos folyamat, ahol egy személy (A) rajta kívülálló, tőle független másvalakit (B) játszik, mindeközben őt egy harmadik személy (C) nézi.<sup>3</sup> Ez a frapárs meghatározás rögtön kérdéseket vet fel: ki vagy kik játszanak, mit/kit vagy miket/kiket alakítanak, (mellesleg, hol, hogyan, milyen térben, kinn vagy benn stb.), illetve hogy aki játszik, az kicsoda, és az, aki néz – többnyire a néző –, hogyan nézi az eseményeket, részesévé válik-e valaminek, belül kerül-e valamin, változik-e benne valami stb. A kérdések, kritériumok a végtelenségig sorolhatók.

A másság definíciója a lexikonok szerint általában a következő: másság az a valami, ami két dolgot megkülönböztet, olyan minőség, aminek alapján valami különbözik a másiktól. Ez is meglehetősen tág értelmezés. A társadalom, amelyben élünk, számtalan mássággal szembesít bennünket (Magyarországon a köznyelv a másság kifejezést többnyire a szexuális másság kifejezésekor alkalmazza), és itt gondolhatunk arra is, amikor önmagunkat tartjuk/látjuk másnak, különbözőnek egy másik emberhez, emberek egy másik csoportjához képest. Németh László művészetterapeuta meghatározása találónak tűnik, szerinte „a másság annyi, mint egymásmellettség értéktételezések nélkül”.<sup>4</sup> A *másik* [személy] a

---

<sup>1</sup> PATRICE PAVIS: *Színházi szótár*. L'Harmattan, Budapest, 2006, p. 451.

<sup>2</sup> P. PAVIS: *i. m.* p. 405.

<sup>3</sup> Eric Bentley definíciója. Idézi pl. JÁKFALVY MAGDOLNA: *Alak, figura, perszonázs*. OSZMI, Budapest, 2001, p. 38.

<sup>4</sup> „Leíró, megállapító fogalomhasználat. Másságról ott kezdődik lényegi gondolkodás, amikor valaki önmagára tud úgy tekinteni, mint a meglévő változatok egyike. Ezzel az „egyik” nézőpont alapállásává válik. Elhatárol, de határt megjelölve összeköt; egy rész teljes tulajdonosává tesz, de viszonyítás-

jelenkori személyiségelméletekben, elsősorban Jacques Lacan francia pszichoanalitikusnak a személyiségfejlődés tükörstádiumából – ahol az én és a másik identifikálódik – eredeztetett elmélete nyomán megkülönböztetett szerepet kap. A tükörstádiumban a szubjektum a másik képével, azaz a hasonmás képével azonosul.<sup>5</sup> De az a gondolat, hogy önmagammat a másikban ismerem fel, megjelenik más filozófusok, költők, művészek világában is, gondolhatunk itt Martin Buberre, Emanuel Lévinasra vagy József Attilára.

Ahhoz, hogy összekapcsoljuk a két fogalmat, azaz megmutassuk, hogyan kerül egymással szoros kapcsolatba színház és másság, mindenekelőtt a változásoknak arra a folyamatára kell utalnunk, amely az olaszországi (és részben európai) színházak történetében látványosan a 20. század második felében indult el. A hatvanas-hetvenes években a képzőművészetben és az irodalomban megjelenő neoavantgárd törekvésekkel együtt a színház is új utakat keres. Az előzetesen megírt szöveg helyett egyre nagyobb szerepet kapnak a szövegen kívüli elemek, a gesztusok, a hangok, a tánc, a testnyelv, a fények, a díszlet, a zörejek, a zene stb. Nem a kész előadás érdekes immár, hanem a kísérletezés, az előadáshoz vezető út, a munka, a *work in progress*, amelyet a közönség is befolyásolhat. A tér és az előadás kapcsolata arra az alapelvre vezethető vissza, hogy ugyanaz a mű más-környezetben egymástól független műalkotások sokaságát hozza létre. Az új színházi avantgárd új helyszíneket teremt, előadások születnek pincékben, garázsokban, tereken, templomokban, olyan helyeken, amelyek azáltal válnak színházzá, hogy műalkotás jön létre bennük. A színház tehát kikerül a hagyományos színházi intézményből, így a magán- és társadalmi élet színterei – utcák, terek, gyárak, lakások,<sup>6</sup> elmegyógyintézetek és börtönök – színházi események helyszíneivé válnak. Míg a hatvanas-hetvenes években a szembehelyezkedés, a lázadás és a tagadás jellemezte a különféle újító törekvéseket a művészetekben, később a színház alkalmazkodni kezd a civil társadalmi élet szervezeteihez. A színház mint az önmegismerés, a laboratórium-forma mint a színész folyamatos fejlődésének

---

ban a körbevevőkkel; identitástudatot biztosít, de más identitások figyelembevételével. Ezt azért tartom fontosnak hangsúlyozni, mert sokszor az homályosítja el a tisztánlátását valakinek, hogy nem látja a sokaságban önmaga „egyikségét”, hanem az a belső megélése, hogy amit ő gondol és lát és tart helyesnek, az mindenki számára az egyértelmű.” NÉMETH LÁSZLÓ: *Mátság*. In: <http://www.mmszke.hu/irodalom/Nemeth%20Laszlo%20-%20Massag.doc>

<sup>5</sup> UNOKA ZSOLT: *A decentralizált szubjektum*. In: Kukla Krisztián – Sutyák Tibor (szerk.): *Kitolási szakasz*. Fiatal filozófusok antológiája. JAK-Balassi, Budapest, 1997, pp. 223-224.

<sup>6</sup> A magyarországi viszonyokról részletesebben: SCHULLER GABRIELLA: *Színház, polisz, politika*. Balkon, 2008/2, elérhető: <http://balkon.c3.hu/start.html>



helyszíne, a távol-keleti színházi hagyományok felfedezése, a színházi antropológia kutatásai mind hozzájárulnak ahhoz, hogy a színház és a társadalom hátrányos helyzetű tagjainak találkozása esetén immár – Gerardo Guccini találó megfogalmazása szerint – a színház ne annyira a világ tükörképe legyen, hanem maga a feje tetejére állított világ. Azaz – még mindig az ő szavait idézve – ez a színház a létezés színháza, vagyis az a hely, ahol maga az élet válik színházzá.<sup>7</sup> Azaz a másságát viselő *másik* a saját életét osztja meg a nézővel, így az közös tapasztalattá válik. Színház és hendikep, színház és börtön, színház és terápia, színház és iskola kapcsolatában tehát nem annyira a színház kap nagyobb hangsúlyt, hanem annak társadalmi funkciója. A börtönök, az iskolák, a terápiás intézetek és közösségek ugyanakkor képesek arra, hogy magas művészi színvonalú előadásokat hozzanak létre. Éppen azért képes megújulni a színház, mert a művészi szándék olyan helyekre, személyekre, „nyersanyagra” épül, amelyek korábban kívül estek a színház keretein, és ezek most képesek arra, hogy új erőt, szempontokat, kifejező eszközöket, olykor etikai szempontból magasabb rendű tartalmat adjanak neki. A létezés színházának gyökerei tehát a 20. századi színházi hagyományban kereshetők, amikor megváltozik a színészi munka szerepe, a technikai-professzionális gesztus etikai-egzisztenciális tapasztalattá válik Sztanyiszlavszkij, majd később Grotowski munkássága során, aki szerint: „Egy színész akkor ér elhivatottságának csúcsára, amikor teljes őszinteséggel cselekszik, amikor lemezteleníti saját magát.”<sup>8</sup> (Armando Punzo, a *Compagnia della Fortezza* vezetője számára is a „kétségbeesett őszinteség” a színházi munka elengedhetetlen feltétele.) A másság színházaiban éppen ez a lemeztelenedés érhető tetten, éppen ettől a nagyon emberi gesztustól válik olykor katartikussá egy-egy előadás.

Színház és másság kapcsolata, illetve „másfajta” színház alatt tehát azokat a színházakat értjük, ahol a színészek nem professzionális aktorok, hanem a társadalom marginális rétegeihez tartoznak, periférikus helyzetben élnek – hogy aztán a színházi tapasztalat nagyon is centrális szerepbe hozza őket –, tehát a fogyatékkal élők, örültek, kábítószerfüggők, hajléktalanok, idősek, vagy akik különféle népcsoportokhoz tartoznak, a többségtől eltérő szexuális irányultsággal rendelkeznek, vagy éppen börtönök lakói.

<sup>7</sup> GERARDO GUCCINI: *Verso un teatro degli esseri*. In: <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm>

<sup>8</sup> Idézi: VALENTINA VALENTINI: *La forma nasce dal bisogno di comunicare*. In: Letizia Bernazza – Valentina Valentini (szerk.): *La Compagnia della Fortezza*. Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998, p. 21.

A normalitástól nagyban eltérő, a másság jegyeit erősen magukon viselő csoportokban olyan emberi „anyagot”, olyan életeket találunk, amelyek valamilyen művészi tevékenységgel kapcsolatba kerülve óriási kreatív erőket szabadíthatnak fel. A kreativitás fogalmát nehéz tudományosan meghatározni, hiszen bizonyos cselekedetek éppen azért bizonyulnak kreatívnak, mert létrejöttük körülményeire az előre nem láthatóság, a váratlanság a jellemző, és mert különböznek a reflexió bevett formáitól, a megszokott, normális aktusoktól. A kreativitás lelki és társadalmi energiákat mozgat meg, erősen befolyásolja az olyan csoportok vagy közösségek tagjainak kapcsolatát, ahol különböző érdekek gyakran ütközhetnek. Ha a kreativitás olyan képesség tehát, ami valami újdonságra való nyitottságot, invenciót, inspirációt feltételez, vagyis olyasmit, ami túlmutat a magától értetődő, megszokott normalitáson, akkor a másság szorosan összefügg a kreativitással. Társadalmi szempontból az egymással konfliktusban lévő különbségek egy közösségen belül kreatív feszültségben találkozhatnak, ami egyfajta relatív társadalmi harmóniához vezet, és ezáltal kulturálisan gazdagodik, stabilabbá válik maga a közösség is.<sup>9</sup>

A börtönben végzett színházi munka óriási vitális szükségletből születik: a börtönökben folyton újratermelődik a különbözőség, a másság, következésképpen a börtönben létrejövő színházi munka elsődleges hozadéka a kreatív szubjektivitás újrafelfedezése és alkalmazása. Egy börtönben a színház a bizonytalan élet kompenzációjaként működik, minden a színházhoz kapcsolódó munka, a díszletkészítéstől kezdve a jelmeztervezésen át a zene megkomponálásáig, az elítéltek belső, lelki és szellemi stabilitását, fejlődését segítik elő. Mivel a színház közös vállalkozás, a közös munkán keresztül az elítéltek magukévá teszik a szolidaritáshoz kapcsolódó értékeket, és a másik megismerésével és elfogadásával önmagukat is könnyebben elfogadják. A színház kínálta terápia alapja az a folyamatosan meg tapasztalható jelenség, hogy a színjátszás aktusa nem generál illuzórikus, az adott területen kívüli folyamatokat, nem visz más világokba, mint a kábítószer, hanem távolságtartó rálátással képes megmutatni a való világot.<sup>10</sup>

A volterrai börtönben – ami egyébként egy a város legmagasabb pontján Lorenzo il Magnifico megbízásából a 15. század közepén felépített erőd – a *Compagnia della Fortezza* 1988 óta működik, Armando Punzo vezetésével.

<sup>9</sup> GIANNI TIBALDI: *Creatività e diversità*. In: Emilio Pozzi – Vito Minoia (szerk.): *Di alcuni teatri delle diversità*. ANC Edizioni, Cartoceto, 1999, pp. 16-17.

<sup>10</sup> CLAUDIO MELDOLESI: *Scena della mente e scena dei reclusi*. In: E. Pozzi – V. Minoia (szerk.): i. m. p. 52.

Tizenkilenc előadást hoztak létre, amelyek közül több is számos díjat nyert, a legrangosabb olasz kísérleti színházi díjat, az Übü-díjat (Premio Ubu) többször is megkapták. Amikor Punzo a börtönben kezdett dolgozni, semmiféle politikai, társadalmi vagy ideológiai célja nem volt. Nem szociális munkásként akart – a színház által – segíteni az elítélteknek abban, hogy vissza tudjanak térni a társadalomba, hanem egyszerűen színházat akart csinálni. Grotowski azon gondolatából kiindulva, hogy a színésznek nem csak a testével kell dolgoznia, hanem nagyon mélyen kell ismernie saját magát is, Punzo legfontosabb célja kezdettől fogva az, hogy folyamatosan kockáztatnak tegye ki saját magát és a színészeit, hiszen csak a kockázat (kreativitás) segítségével képes olyan, nem a rutinra épülő színházi előadást létrehozni, ahol a normalitáshoz kötődő kulturális hagyományok, az ehhez kapcsolódó közhelyek és maga a börtön eszméje ellen harcolni tud. A börtönben csak nagyon kemény munkával, a nehézségekkel folyamatosan megküzdve lehet színházat létrehozni, ami annyit jelent, hogy a személyiség határait állandóan át kell hágni. „Ha a színház találkozás, akkor egyértelmű, hogy a találkozáson a legjobb formánkban kell megjelennünk, ami nem lehet más, mint a kétségbeesett őszinteség.”<sup>11</sup> A mindennapi munka során Punzónak folyamatosan szembesülnie kellett a mássággal és egyúttal a „normális” világ által támasztott követelményekkel, viszont sikerült olyan módszert kidolgoznia, amely nem a művészet *segítségével*, tehát nem valamiféle művészetterápia alkalmazásával, hanem nagyon is magas színvonalú, katartikus hatású művészi teljesítmény *létrehozásával*, indirekt módon segíti a rabok társadalomba való visszaailleszkedését. A társulat általában egy darabot hoz létre az év folyamán, amelyet a nyaranta megrendezésre kerülő volterrai színházi fesztivál keretében mutat be. A felkészülés során a szöveg, a darab pusztán csak keretként, kiindulási pontként szolgál, amit aztán a rendező rengeteg közös munka és beszélgetés után a szituációknak megfelelően, a konkrét személyekre szabva átír. A szöveg kiválasztása mindig azokhoz a kérdésekhez kapcsolódik, amelyek a társulat legfontosabb, közös problémái, amiket leginkább ki akarnak fejezni. Az előadásban megjelenő szereplők nem pusztán szereplők, hanem személyek, teljes jelenvalójukban. A rendező számára nem az az érdekes, hogy a szerep mennyire áll közel a színészhez, hanem abban próbál a segítségükre lenni, hogy a színész-elítéltek saját magukban találják meg azokat a közös pontokat, amelyekkel a szerepekhez kapcsolódnak. Így az elítéltek teljes valójukkal/személyükkel kötődnek ahhoz, amit csinálnak, és ez az

---

<sup>11</sup> *Intervista ad Armando Punzo*. In: E. Pozzi – V. Minoia (szerk.): i. m. p. 128.

a pont, ahol valójában elkezdődhet egyfajta reszocializációs folyamat. A fogoly-színészek a következőképpen mesélnék a színházzal való találkozásukról:

Az Armandóval való munka nem csak abban segített, hogy megnyíljak a többiek felé (mindig nagyon zárkózott voltam), hanem azt is lehetővé tette, hogy általában is nagyra becsüljem a színházat.

Volterrában tanultam meg olvasni és írni. Azért vettem részt a színházban, hogy megnyíljak a többiek felé, mert korábban nem tudtam kapcsolatot teremteni. Mára, a színháznak köszönhetően túljutottam ezen a problémán.

A műhelymunka közben megértettem, hogy a színház tényleg az élet. Amikor Armando kéri, hogy meséljük el az életünket, olyan dolgokat mondok ki, amik nagyon régóta bennem vannak, és akkor nyugodtabbnak, szabadabbnak érzem magam.<sup>12</sup>

A börtönszínházakban folyó színházi munka határmenti helyzete folyamatosan arra késztet, hogy újra és újra rákérdezzünk a színház mibenlétére, ugyanakkor vissza is vezet a színház eredetének kérdéséhez. A volterrai *Compagnia della Fortezza* nem mimetikus módon reflektál a világra, hanem közvetlenül a valóságot ölti magára.<sup>13</sup> Ugyanígy gondolkodott korábban Antonin Artaud is a színházról, amennyiben annak a mindennapi életbe való visszatérését hirdette. Éppen ez a visszatérés az, ami úgy tűnik, hogy a volterrai börtönszínházban létrejön.

## Bibliográfia:

GUCCINI, GERARDO:

2001. *Verso un teatro degli esseri*. In:  
<http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm>

JÁKFAVY MAGDOLNA:

2001. *Alak, figura, perszonázs*. OSZMI, Budapest.

MELDOLESI, CLAUDIO:

1999. *Scena della mente e scena dei reclusi*. In: Emilio Pozzi – Vito Minoia szerk.: *Di alcuni teatri delle diversità*. ANC Edizioni, Cartoceto, pp. 45-56.

NÉMETH LÁSZLÓ:

- Másság*. In: <http://www.mmszke.hu/irodalom/Nemeth%20Laszlo%20-%20Massag.doc>

PAVIS, PATRICE:

2006. *Színházi szótár*. L'Harmattan, Budapest, p. 451.

SCHECHNER, RICHARD:

1989. *A performance*. Múzsák – MSZI, Budapest.

---

<sup>12</sup> VALENTINA VALENTINI: *I nostri spettacoli sono diversi perché sono veri e sentiti. Conversazione con i detenuti-attori*. In: L. Bernazza – V. Valentini (szerk.): i. m. pp. 53-65.

<sup>13</sup> GERARDO GUCCINI: i. m. p. 4.

TIBALDI, GIANNI:

1999. *Creatività e diversità*. In: Emilio Pozzi – Vito Minoia szerk.: Di alcuni teatri delle diversità. ANC Edizioni, Cartoceto, pp. 13-22.

UNOKA ZSOLT:

1997. *A decentralált szubjektum*. In: Kukla Krisztián – Sutyák Tibor szerk.: Kitolási szakasz. Fiatal filozófusok antológiája. JAK-Balassi, Budapest, pp. 210-237.

VALENTINI, VALENTINA:

1988. *I nostri spettacoli sono diversi perché sono veri e sentiti. Conversazione con i detenuti-attori*. In: Letizia Bernazza – Valentina Valentini szerk.: La Compagnia della Fortezza. Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, pp. 53-65.

VALENTINI, VALENTINA:

1998. *La forma nasce dal bisogno di comunicare*. In: Letizia Bernazza – Valentina Valentini szerk.: La Compagnia della Fortezza. Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, pp. 9-22.

Szabados Edina

## Színházi legenda vagy bulvárszínház?

Hosszas és nagyrészt nehezen magyarázható mellőzés után 2005. március 13-án ismét színpadra került hazánkban Luigi Pirandello *IV. Henrik* című darabja, ezúttal a Radnóti Színház falai között, Stefano de Luca<sup>1</sup> rendezésében. Ez az esemény lehetőséget nyújt arra, hogy megvizsgáljuk, vajon új megvilágításba helyezhető-e Pirandello a kortárs magyar színházi világban, és azt is, hogyan értelmezi az olasz vendégrendező a jeles drámaíró nagysikerű művét. Számos kérdőjel röpköd megválaszolatlanul. Vajon rendelkeznek-e a pirandellói drámák számunkra is érvényes aktualitással? Milyen eszközök használhatóak fel annak az egyébként művészi szempontból is izgalmas célnak a megvalósítására, hogy megismertessük a szicíliai író Magyarországon? Itt és most ezeket a kérdéseket járjuk körbe abban a reményben, hogy gondolatébresztőül szolgálhatnak az olvasónak.

Hogy minél inkább elhelyezhessük és megérthessük a produkció visszhangját, meg kell, hogy ismerjük azt a közeget, amely otthont adott a *IV. Henrik*nek. A Radnóti Színház 1985 óta működik jelenlegi formájában, amikor is Bálint András<sup>2</sup> kapta meg az igazgatói széket. Az intézmény kis színészi gárdával rendelkező, de igen elismert, a közép-reteg igényeinek megfelelő művészszínháznak vallja magát. Műsorán a klasszikus darabokon túl modern magyar és nemzetközi szerzők darabjait láthatjuk. A társulat, művészeti koncepciójával teljes összhangban, Sztanyiszlavszkij technikáját tartja mintának, de jó néhány kísérleti előadással is találkozhatunk. A *IV. Henrik* kapcsán inkább az előbbire számíthatunk. Egy történelmi felvonulás során, a német-római császár jelmezébe bújva fejsérülést szenved a főhős. Ezt követően unokaöccse kastélyában, saját szobáiban, segédekkel együtt éli húsz éven keresztül életét, ebből nyolcat valóban sérülten, tizenhármat pedig tiszta tudattal, önként vállalt száműzetésben, tovább játszva szerepét.

---

<sup>1</sup> STEFANO DE LUCA színész, rendező. 1990-ben szerzi diplomáját a milánói Piccolo Teatro „Scuola di Teatro” nevű képzőjében, 1995-ben segédrendezői képzésen vesz részt Giorgio Strehler Scuola di Teatrójában. Peter Brook, Ian Mc Kellen, Carolyn Carlson előadásaira jár a Piccolo Teatróban, Cicely Berry szemináriumait látogatja a Royal Shakespeare Companyben, majd Szentpétervárott Lev Dodin iskolájában képzi magát a Maly Színházban. 1995-1998 között Giorgio Strehler segédrendezője a Piccolo Teatróban és fő tevékenységi köre a rendezés, de volt alkalma színészmesterséget tanítani már Németországban, Franciaországban, Olaszországban és Magyarországon is.

<sup>2</sup> BÁLINT ANDRÁS (1943-) színész, előadóművész, filmkritikus. 1965-1969 között Pécsen, majd a Madách Színházban dolgozik színészként 1980-ig, amikor is a Mafilm színésze lesz. 1983-tól tanít a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. 1985-től a Radnóti Színház igazgatója.

IV. Henrik 'örületének' drámája visszatérő téma a magyar színházakban. Az első előadás a debreceni Csokonai Színházban olasz-magyar közreműködéssel került színpadra 1928-ban, a második a Szegedi Színházban 1933-ban. Fried Ilona<sup>3</sup> előadásjegyzékéből világosan kitűnik, hogy elsősorban a vidéki színházak részesítették előnyben a drámát, így került műsorra Szegeden 1942-ben, Pécsen 1944-ben, a Pécsi Kulturális Központban 1963-ban, a Szolnoki Nemzeti Színházban 1985-ben, tíz évvel később, 1995-ben a Soproni Nemzeti Színházban, majd végül 2003-ban megint csak Pécsen. A fővárosban egészen 2005-ig csupán két évadban láthatta a publikum Pirandello munkájának színpadi változatát, ez a két évad azonban meghatározó fontosságúvá vált, mindkét esetben leginkább történelmi okokból.

A Madách Színház falai között 1941-ben, a második világháború idején, művészet és történelem egymásra talált. Püskösti Andor Várkonyi Zoltánt jelölte ki a Német-római Birodalom „császári posztjára”, azaz IV. Henrik szerepére. A darab sajátos értelmet nyert a rendező megközelítésében: Henrik figurája az adott történelmi korszakban a tiltakozás megtestesítőjévé vált, szimbóluma lett az emberi és egyéni jogokért, az egyén autonómiájáért folytatott harcnak.<sup>4</sup> A legsikeresebb magyarországi IV. Henrik előadásként tartják számon azóta is, elsősorban Várkonyi elmélyült játékanak köszönhetően. Az általa megformált Henrik testesítette meg azt a háborúellenes egyént, aki nem hajlandó alávetni magát a háború elnyomó realitásának.

Várkonyi 1970-ben, immár mint a Vígszínház igazgatója, ismét színpadra kívánta vinni a művet, ez alkalommal egy egyetemesebb mondanivalóval ruházva fel azt. Leginkább az a probléma foglalkoztatta, miként hatnak a társadalom negatív erői az emberre. Várkonyi szerint, ha az ember nem találja a helyét a társadalomban, vagy ha a társadalom nem teremti meg az egyén számára a lehetőséget, akkor egyenes következményként a romlás kihat az ember egészségi állapotára.<sup>5</sup> A bravúros főszereplő ezúttal Latinovits Zoltán volt, aki nem csak játék közben testesítette meg ezt a meggyőződést, sajnálatos módon öt évvel később önmaga vetett véget életének.

A magyar elődök nyomdokain haladva a Radnóti Színház 2005-ben tűzte műsorra a darabot, s a jó szakmai kapcsolatokat tekintve kiindulópontnak Stefano de

<sup>3</sup> FRIED ILONA: *Le rappresentazioni di Pirandello in Ungheria*. In: Intermediale Pirandello. Le Edizioni del Gamajun, Udine, 1988, pp. 199-211.

<sup>4</sup> *Uo.* p. 203.

<sup>5</sup> *Uo.* pp. 204-205.

Luca színész-rendezőt kérte fel, hogy álmodja meg a *IV. Henriket* színpadon. Az olasz-magyar koprodukció ötlete onnan eredt, hogy de Luca a 2000/2001-es tanévben néhány kurzust tartott a Színház és Filmművészeti Egyetemen, aminek révén számos fiatal színészpálántát megismert. E rendezésében az idő mint elvont fogalom realitását helyezi a középpontba, és azt szeretné elérni, hogy mindannyian gondoljuk át, hogyan is élünk. Ő hisz abban, hogy csak a művészet által léphetünk túl a valóságon, és ez a darab megadja nekünk az első impulzust, hogy eltöprengjünk, mi az igazán lényeges saját valóságunkban. Azonban a darab megmarad az általánosság szintjén, és a néző hiányérzettől áthatva hagyja el a színháztermet az előadás végén.

A hiányérzet fő forrása az, hogy a dráma számos filozofikus része lerövidült az előadásban, és a hangsúly a szerelmi szála tevédként át. Egy másik oka lehet az a tény, hogy a *IV. Henrik* e színpadi változata nélkülözi az újításokat, aktualizálást, eredeti ötleteket pedig leginkább csak Füzér Anni<sup>6</sup> díszletterveiben láthatunk. Természetesen az előbb felsoroltakat tekinthetjük akár a darab erősségének is, amennyiben az a cél, hogy az előadás könnyen befogadható, nagyszámú közönséget vonzó produkció legyen, amelyhez nagy segítséget nyújt, ha nem terheljük meg azt modern értelmezéssel. De hogy megvilágítsuk a rendezés néhány elgondolkodtató mozzanatát, s ezek alapján ki-kí maga alkothasson véleményt, nézzük meg, hogyan is bontakozott ki *IV. Henrik* drámája a Radnóti Színházban.

Pirandello darabját az eredeti három felvonás helyett kettőben tárják a nézők elé, amelyben nagy segítséget nyújt a már említett díszletezés. A függönyök játéka remekül helyettesíti a díszleteket és a kellékeket, ezeken kívül pedig a színváltásokat is, így ellensúlyozva a színpad ürességét és felfokozva a teatralitás érzését. Az első felvonás a bordó bársonyfüggöny előtt kezdődik, ahol is Giovanni, az inas (Keres Emil), aprólékos porolgatás után bejelenti az első felvonás kezdetét. Ez már önmagában is a 'színház a színházban'-játék kezdete. A függöny felgördülése után egy dísztelen, nagy és üres szobában találjuk magunkat, ami a titkos tanácsosok munkájának nyomán a szemünk előtt lassan átalakul Henrik tróntermévé. A könnyű, szürkés függönyökön kívül csak egy kopott fa trónszék látható, s míg az a helyére kerül, addig a három tanácsos is megpróbál azonosulni szerepével. Landolfo, Ordulfo és Bertoldo mindhárman Carlo Di Nolli ögróf alkalmazottai, s az ő feladatuk kiszolgálni és szórakoztatni a gróf örültnek vélt rokonát, aki *IV. Henrik* német-római uralkodóként él a kastélyban.

---

<sup>6</sup> FÜZÉR ANNI színházi díszlet- és jelmeztervező. 2006-ban Jászai Mari-díjat kapott érdemeiért.



Amikor a 'császár' (Szervét Tibor) húsz évvel korábbi barátai megérkeznek látogatóba, hogy az orvos segítségével visszahozzák őt a 'való' életbe, Füzér Anni újabb és újabb függőyeinek felemelkedésével fokozatosan a kastély belső szobáiba érkezünk. Így a szűk térben a középkori és a huszadik század eleji szinterek könnyedén, gyorsan követhetik egymást. A sok-sok bűvös függöny sikeresen oldja meg a különféle terek, a valóság és szerepjáték közötti váltásokat, ugyanakkor néhány, a dráma szövegét nem ismerő néző számára ez esetleg nehezítheti a megértést. Jó példa erre, amikor a sokterápia előtt a közönség a bordó függöny felemelkedésekor önkéntelenül elkezd tapsolni, holott a dráma megszakítás nélküli folytatása következne a kulcsjelenettel. Metz Katalinnak az a meglátása a „függőnyzugokról”, hogy „már nem is tudni, mikor melyiket és miért függönyözik el vagy tárják a néző elé a középkori mezbe bújtatott szolgák a drapériákat szaporán félrehúzva.”<sup>7</sup> Nem csak itt jelentene azonban segítséget a szöveg ismerete.

Amikor az egykori barátok maguk is az 'őrült' színjátékának szereplőivé válnak, és jelmezt öltenek, csak a tizenegyedik századi uralkodó termeiben mozognak. Később, a bordó bársonyfüggöny leeresztésével sikerül elválasztani az első és a második felvonást, és ennek köszönhető az is, hogy összevonható lesz a második és a harmadik felvonás. Ekkor ugyanis a látogatók e bordó háttérrel maguk mögött tárgyalják meg beöltözésük, színjátékuk tapasztalatait, amely gyakorlatilag azt célozza, hogy a darab utolsó harmadában annak a sokterápiának vessék alá Henriket, amit az orvos, Dionisio Genoni (Kocsó Gábor) talált ki a 'beteg' meggyógyítására. Az utolsó jelenetek közben balra leginkább a vendégek valósága, míg jobbra Henrik valósága jelenik meg a színpadon. Majd a 'gyógykezelés' idején eljutunk Henrik legbelső szobájába, és egyúttal legbenső énjébe is bepillantást nyerünk. Itt érkezünk majd el a darab drámai tetőpontjához is, amely egyben az előadás és Henrik választási lehetőségeinek végét is jelenti.

Pirandello mestere volt a műveinek egészével szerves egységet alkotó apró utalások és a hosszas filozofáló részek közötti balanszírozásnak. Drámái összetettek, minden részletük fontos, így kifejezetten nagy kihívást jelent színpadra vinni azokat. Óvatosan kell azonban bánni vele, hogy a szöveg megvágása ne váljon a plasztikus jellemábrázolás kárára. Még ha de Luca rendezésén érezhető is a törekvés, hogy visszaadja a pirandellói gondolatok lényegét, a karakterek meglehetősen egysíkúak, túlzottan a főszereplő, Szervét Tibor<sup>8</sup> árnyékában maradnak.

---

<sup>7</sup> METZ KATALIN: *A címszereplő bosszantó magánya*. Magyar Nemzet, 2005/89.

<sup>8</sup> SZERVÉT TIBOR (1958- ) Jászai Mari-díjas színész,ínházi rendező, filmszínész, jogász. A jogi

Mentségül szolgál, hogy a szerző eredetileg felkérésre írta a drámát Ruggero Ruggeri, a kor nagy színésze számára, tehát a mű eredetileg az ő központi szerepén alapszik.

El kell ismernünk, hogy a főszereplő játéka nagyszerű, Horváth Csaba szerint „Szervét Tibor megjelenésekor [...] felpörög az előadás. Szervét elviszi a hátán a darabot”<sup>9</sup>. Domináns, kiegyensúlyozott alakítása egész este élvezetet nyújt. Nem csak groteszken vigyorgó bohóc-maszkja – ami meglehetősen hasonlít a *Commedia dell'Arte* figuráihoz – bizonytalanít el minket, hogy vajon tényleg örült-e. Somogyi Zoltán éppen a maszkot kifogásolta, mivel szerinte így a lényeges dolgok túl banálissá válnak, s éppen ezért az Henrik önleplezése során is hátrányt jelent.<sup>10</sup> Csakúgy, ahogy a kevés kellék is az előadás teatralitását fokozza. Akárhogy is, Henrik egyszer szőke, madárijesztőhöz hasonló parókát és koronát hordva örültet játszik, máskor leveszi ezeket és önmagát adja. Ezáltal ellentmondások között hagyja tipródni a közönséget, s ebben az általa megteremtett közegben a többi színész játéka a kelleténél gyengébb.

Henrik három titkos tanácsosa Landolfo (Schneider Zoltán), Ordulfo (Mészáros Tamás) és Bertoldo (Csányi Sándor)<sup>11</sup> sajnálatos módon nem gondolkodó lényként, hanem bábuként jelennek meg. Nem halljuk, hogyan viszonyulnak saját szerepükhöz, amit Landolfo így fogalmaz meg Bertoldónak az eredeti szövegben: „Megvan a forma, de hiányzik a tartalom!”<sup>12</sup> Az újonnan érkezett tanácsos, Bertoldo szerepében Csányi Sándor számára lehetőség nyílik, hogy magánszám keretében mutassa meg a tapasztalatlan szolga zavarát. A rendező tehát nem szalasztja el az alkalmat, hogy kihasználja a fiatal színész népszerűségét, és természetesen a közönség elismerése sem marad el. Alakításának figyelemfelkeltő jellege azonban nem illik a darab vonulatába.

A második felvonásban a Henrik örületéről folyó beszélgetés sok szempontból rávilágíthatna az egyes szereplők jellembeli, lélektani sajátosságaira, amiknek

---

egyetem elvégzése után 1984-ben felveszik a Színház- és Filmművészeti Egyetemre. 1988-tól a Szegedi Nemzeti Színház, 1989-től a Független Színpad, 1992-től a Miskolci Nemzeti Színház, 1994-től a Vígyszínház, 1997-től pedig a Radnóti Színház tagja. Számos díj nyertese.

<sup>9</sup> HORVÁTH CSABA: *Úgy döntöttem, örült maradok*. *Heti Válasz*, 2005/15 (április 14).

<sup>10</sup> SOMOGYI ZOLTÁN: *Pirandello light*. *Kritika*, 2005/6 (június).

<sup>11</sup> CSÁNYI SÁNDOR (1975- ) színházi és filmszínész. 1994-1997 között a Kaposvári Csiky Gergely Színházban csoportos szereplő; 1997-2001 között a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatója; egy évig a Krétakör Színházban szerepel, 2002-től pedig a Radnóti Színházban. 2004-ben megkapja a Filmkritikusok legjobb színésznek járó díját, 2005-ben pedig az angol Fringe Report díjat legjobb filmszínész kategóriában.

<sup>12</sup> LUIGI PIRANDELLO: *IV. Henrik*. In: uő: *Színművek*. Füsi J. (ford.), Európa, Budapest, 1983, p. 373.

révén jobban megérthetnénk őket. Az orvos, előkészítve a sokkterápiát, a főszereplő egykori szerelmével, Matilde Spina örgrófnővel (Kováts Adél) és annak szeretőjével, Henrik egykori riválisával, Belcredi báróval (Epres Attila), valamint Di Nolli (Karalyos Gábor) örgróffal beszélget tapasztalataikról és a kezelés várható kimeneteléről. A színészek teljesítménye azonban hullámzó színvonalú, így nem bontakoznak ki kellő mértékben az általuk megtestesített karakterek személyiségjegyei. Bóta Gábor sem szól elismerően a színészek alakításáról: „Kissé a bevált realista játékmódhoz közelít a produkció vagy az eléggé monoton, jellegtelen szövegmondáshoz.”<sup>13</sup> S még ha ezzel a kijelentéssel nem is érthetünk teljesen egyet, annál inkább találhatunk igazságot Koltai Tamás szavaiban: „Az első részt sok szakmai sutaság és ritmushiba gyöngíti, a jelenetek szétszórtak, nem érezni a határozott rendteremtő szándékot.”<sup>14</sup>

Kiss Magdolna Diána Fridájának bizonytalansága összhangban van ugyan Karalyos Gábor kevés tekintélyt sugárzó, határozatlan örgróffjával, a kulcsjelenetben azonban különösen elszalasztják a színészi kibontakozás lehetőségét. A díszlet itt is ötletes: a toszkánai Matildot és IV. Henriket megörökítő festmény helyett két stilizált, ember nagyságú üvegek áll a színpadon. Frida, anyja húsz évvel korábbi valójának megformálója, és Carlo, fiatal Henrikként, mögéjük állnak, majd ’ezekből kilépve életre kelnek’, hogy a váratlan sokk hatására meggyógyítsák a főszereplőt. Nagy Imre meglátása szerint: „A dramaturgia fontos elemeit képező két festmény stilizált kialakítása jól beleillik e sugallatos térbe, de a velük kapcsolatos effektus nem egészen megoldott.”<sup>15</sup>

Az élmény valóban megrendíti Henriket, már-már ő maga sem tudja, hogy épelméjű-e. Zavarodottan magához szorítja a lányt, mintha el sem akarná eresztetni ebben a bizonytalan pillanatban, és ekkor lép közbe Belcredi. A közönség számára talán kevésbé indokolt, miért is szúrja le Henrik a bárót, mert kettőjük viszonya, a bosszú témája a Henrik és Donna Matilde szerelmi szálának túlreprezentáltsága miatt elhanyagolt. Epres Attila játéka egyébként is túl megalázkodó, nem kelt ellenszenvet a közönségben, sokkal inkább nevetséges marad. Márpedig a főhős ekkor áll tragikus bosszút elveszített fiatalságáért és szerelméért, de ez a bosszú ilyen formában megalapozatlannak tűnik. Megöli Belcredit, és egyben ez az a pillanat, amikor önként vállalja az örökös időbe rekesztettséget, hiszen csak

---

<sup>13</sup> BÓTA GÁBOR: *Örület és józanság határán*. Magyar Hírlap, 2005. március 16.

<sup>14</sup> KOLTAI TAMÁS: *Jelmeztelenül*. Élet és Irodalom, 2005/11 (március 18).

<sup>15</sup> NAGY IMRE: „*Örült vagyok, vagy nem vagyok...*” In: Dunántúli Napló, 2005. június 15.

örültként nem köteles felelni tettéért. Egyet kell értenünk Békés Pállal, aki szerint, „ha ez a szál erősebb lett volna – mint ahogy ebben az előadásban viszonylag mellékszál volt – akkor erőteljesebb lett volna a mai légkörben az előadás.”<sup>16</sup>

Mindezek ellenére az előadás oly nagy népszerűsége tett szert, hogy majd két évig játszották a Radnóti Színházban, átlagon felüli nézőszámot érve el ez idő alatt. 2005-ben elnyerte a Színkritikusok díját, ugyanebben az évben Szervét Tibor megkapta a Fővárosi Önkormányzat Különdíját a darabban való alakításáért. A 2008-as Pécsi Országos Színházi Találkozón a *IV. Henrik* nyerte el a közönségzsűri díját, valamint Szervétnek ítelték a legjobb férfi főszereplő díját. A kritika két dologban egyetért. Az egyik, hogy a címszereplő megmentette a darabot érett alakításával; a másik, hogy a rendezőnek nem sikerült koherens művészeti elképzelést létrehozni. Bodó A. Ottó szavaival élve: „az olasz rendező (Stefano de Luca) és az olasz szerző (Pirandello) találkozása Magyarországon elmaradt”<sup>17</sup>. Így a számos díj és elismerés ellenére a darab legfeljebb a bulvár-színház programjába illik bele, hiszen – egy kis túlzással élve – enyhén filozofikus szerelmi történetként hat, sztárszínészek közreműködésével. Egyszóval, a darab művészi színvonala hagy némi kívánnivalót maga után, s így a legendás budapesti *IV. Henrik* előadások sora megszakad. Vigasztalásul szolgálhat azonban, ha a Pirandello előtti tiszteletadás egy újabb, szép mementójaként tekintünk rá.

## Bibliográfia

BODÓ A. OTTÓ:

2005. *Kolozsvári áljegyzetek a Posztról*. Criticai Lapok, 2005/9-10.

BÓTA GÁBOR:

2005. *Örület és józanság határán*. Magyar Hírlap (március 16).

FRIED ILONA:

1988. *Le rappresentazioni di Pirandello in Ungheria*. In: Intermediale Pirandello. Le Edizioni del Gamajun, Udine, pp. 199-211.

HORVÁTH CSABA:

2005. *Úgy döntöttem, örült maradok*. Heti Válasz, 15 (április 14).

KOLTAI TAMÁS:

2005. *Jelmeztelenül*. Élet és Irodalom, 11 (március 18).

---

<sup>16</sup> Szakmai beszélgetés – Radnóti Miklós Színház Budapest (Luigi Pirandello: *IV. Henrik*). A beszélgetést vezeti: Fiala János; állandó résztvevő: Karsai György; felkért hozzászólók: Ács János, Békés Pál. In: [www.poszt.hu](http://www.poszt.hu), 2005. június 13.

<sup>17</sup> BODÓ A. OTTÓ: *Kolozsvári áljegyzetek a Posztról*. Criticai Lapok, 2005/9-10.

LUIGI PIRANDELLO:

1983. *IV. Henrik*. In: uő: Színművek. Füsi J. ford., Európa, Budapest, pp. 367-435.

METZ KATALIN:

2005. *A címszereplő bosszantó magánya*. Magyar Nemzet, 89.

NAGY IMRE:

2005. „*Őrült vagyok, vagy nem vagyok..*”. Dunántúli Napló, 162 (június 15).

SOMOGYI ZOLTÁN:

2005. *Pirandello light*. Kritika, 6 (június).

*Szakmai beszélgetés – Radnóti Miklós Színház Budapest (Luigi Pirandello: IV. Henrik)*. A beszélgetést vezeti: Fiala János; állandó résztvevő: Karsai György; felkért hozzászólók: Ács János, Békés Pál; 2005. június 13. In: [www.poszt.hu](http://www.poszt.hu).

# **Művészettörténet**



*Tüskés Anna*

## **A velencei kútkávák irodalmi említéseinek szerepe a Velence-kultuszban\***

A velencei kútkávák napjainkban nem a mindennapi élet egyik fontos összetevője, az ivóvíznyerés rendszerének részeként jelennek meg a kutatónak, hanem többnyire múzeumokban találkozunk velük. A velencei kútkávák sok ország köz- és magángyűjteményébe szóródtak szét Amerikától Oroszországig. Gyakran dekoratív funkciót töltenek be, s például a virágtartó szerepét látják el reprezentatív magánkertekben. Ez a funkcióvesztés számos problémát vet fel, melyek jelentősen megnehezítik a művészettörténeti vizsgálatot. Mindenekelőtt arra a kérdésre keresek választ, milyen szerepe volt a kútkávának a Velence-kultusz kialakulásában. Ehhez a fennmaradt úti naplók és irodalmi alkotások számbavétele jelenti az első lépést.

A *Grand Tour* folyamán Velencét is útba ejtő angol utazók sorában kiemelkedik John Evelyn, aki részletesen megörökítette 1645 júniusa és 1646 májusa közötti velencei tartózkodásának élményeit naplójában. A később a padovai egyetemen anatómiai tanulmányokat folytató Evelyn Rómából Velencébe érkezése leírásának első oldalán említi csodálatát a vízre épült város és annak vízellátása kapcsán:

And this Citty, for being one of the most miraculously plac'd of any of the whole World, built on so many hundred Ilands [...] deser<v>'d our admiration: It has neither fresh, nor any other but salt Water, save what is reserved in Cisterns, of the raine, & such as is daily brought them from Terra firma in boates.<sup>1</sup>

A Dózse-palota leírása kapcsán megemlíti az udvar két kútkávját:

[...] we were carried to see the private Armorie of the Palace, and so to the same Court we first Enter'd, nobly built of polish'd white Marble, part of which being the Dukes Court pro Tempore, there are two Wells, adorn'd with incomparable Work in Coper [...].<sup>2</sup>

---

\* A Budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött románkori kútkávákkal 2005-ben Marosi Ernő javaslatára kezdtem foglalkozni, aki mindvégig figyelemmel kísérte és tanácsaival irányította kutatásaimat. Munkámat az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténet Intézete Doktori Iskolájának keretében végeztem. A Magyar Ösztöndíj Bizottság Állami Eötvös Ösztöndíjával 2006 tavaszán és a Faludi Ferenc Akadémia Ösztöndíjával 2007 tavaszán három-három hónapot töltöttem Velencében és Firenzében. Ez idő alatt kutatásokat végeztem a Biblioteca del Museo Correrben, a Biblioteca Marcianában és a Kunsthistorisches Institut in Florenz könyv- és fotótárában. Mindezen intézmények és munkatársaik segítségét köszönöm. Szakmai tanácsokkal és beszélgetésekkel segítette kutatásomat Eörsi Anna, Ettore Naponi, Alberto Rizzi, Rostás Péter, Takács Imre, Takács Miklós, Guido Tigler, Tóth Sándor, Verő Mária, továbbá több tanárom és kollégám. Ezúton is köszönöm szüleimnek, hogy már korán elkezdhettem az ismerkedést a velencei kultúrával, s mindvégig támogatták tanulmányaimat.

<sup>1</sup> JOHN EVELYN: *Diary*. E. S. de Beer (szerk.), Oxford University Press, London, 1959, p. 220.

<sup>2</sup> J. EVELYN: *i. m.* p. 226.



Az Arsenal leírásakor ugyancsak megemlékezik egy különleges kútról:

Another hall is for the meeting of the Senat: passing a Graft, are the Smiths forges, where they are continually at work on Ankers & Iron work: Neere it a Well of fresh Water which they impute to two Rinoceros's hornes which they say lie in it, & will preserve it from even being empoison'd.<sup>3</sup>

Evelyn padovai tanulmányai befejeztével Milánóba távozott, tizenegy hónapos velencei tartózkodásának naplója a korai *Grand Tour* egyik fontos dokumentuma.

Rousseau tizennyolc hónapot töltött Velencében, s tartózkodásának élményeiről beszámol a *Les Confessions* című művében. Leírásában kétszer említi az egy udvar közepén álló kútból vizet merítő lányokat:

Un jour j'allai m'établir au fond d'une cour dans laquelle était un puits ou les filles de la maison venaient souvent chercher de l'eau. [...] Dans cette confiance, j'offrais aux filles qui venaient au puits un spectacle plus risible que séducteur.<sup>4</sup>

Goethe másfél éves itáliai utazása során mindjárt útja elején mintegy két hetet szánt Velence megtekintésére, 1786. szeptember 28. és október 14. között. Részletesen leírja a nyüzsgő sokaságot, Palladio épületeit és az esti opera-, balett- és színházélményeit. Beszámol többek között az Arsenálban tett látogatásáról, a Bucentaurról, a halvásárról és a Szent Márk-toronyból kétszer – egyszer dagálykor, másodsor apálykor – megcsodált kilátásról. Egy-egy gyengébb színi előadás mellett főként a higénia hiányosságáról panaszkodik. Goethe ezen feljegyzései nagyban befolyásolhatták a német olvasóközönség Velencéről kialakított képét. Feltehetően ezzel is magyarázható, hogy Velence sokáig nem volt a német utazók célpontja.

Goethe naplójában nem említi a velencei kútkávékat, de 43. velencei epigrammájában megjelenik a szennyos ruhával kúthoz menő, szép mosó lány alakja:

„Ach! mit diesen Seelen, was macht er? Jesus Maria!  
Buendelchen Waesche sind das, wie man zum Brunnen sie traegt.  
Wahrlich, sie faellt! Ich halt' es nicht aus! Komm, gehn wir! Wie zierlich!  
Sieh nur, wie steht sie! wie leicht! Alles mit Laecheln und Lust!”  
Altes Weib, du bewunderst mit Recht Bettinen; du scheinst mir  
Juenger zu werden und schoen, da dich mein Liebling erfreut.<sup>5</sup>

Théophile Gautier *Voyage en Italie* című művében több fejezetet szentel Velence leírásának.<sup>6</sup> Utazása előtt már számos Velencével kapcsolatos irodalmi művet és képzőművészeti alkotást ismert. Az irodalmi művek közül megemléke-

<sup>3</sup> J. EVELYN: *i. m.* p. 231.

<sup>4</sup> JEAN JACQUES ROUSSEAU: *Les Confessions*. Gallimard, Paris, 1947, p. 87.

<sup>5</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Werke*. Aufbau-Verlag, Berlin–Weimar, 1981, p. 186.

<sup>6</sup> THÉOPHILE GAUTIER: *Voyage en Italie*. G. Charpentier, Paris, 1884.

zik a „roman noir” egy csoportjáról és Zschokke *Abellino* című drámájáról.<sup>7</sup> A gondolák kapcsán megemlíti Byron *Beppo* című költeményét, a S. Marco mozaikjai kapcsán felidézi George Sand *Les Maîtres mosaïstes* című regényét, a Rialto hídhoz érve utal Shakespeare *Velencei kalmárjára*, a Corner palota kapcsán felidézi Halévy *Le Reine de Chypre* című operáját, az Arzenálhoz érve megemlíti Goethe XX. velencei epigrammáját.<sup>8</sup> A képzőművészeti alkotások közül gyakran utal Canaletto, Bonnington, Joyan, Wyld és Eugène Isabey festményeire.

Gautier célja, hogy a korábbi Velence-leírásoknál pontosabb, emberközelibb és valóságosabb képet adjon a városról.<sup>9</sup> A Dózse-palota bemutatásában a Gigászok lépcsőjéről letekintve írja le az udvar két kútját:

En laissant tomber vos yeux vers le milieu de la cour, vous apercevez comme de magnifiques autels de bronze. Ce sont des bouches de citernes de Nicolo de Conti et de Francesco Alberghetti. L’une date de 1556, l’autre de 1559. Toutes deux sont des chefs-d’œuvres. Elles représentent, outre l’accompagnement obligé de griffons, de sirènes, de chimères, différents sujets aquatiques tirés de l’Écriture. On ne saurait imaginer la richesse d’invention, le goût exquis, la perfection de ciselure, le fini du travail de ces margelles de puits que rehaussent le poli et la patine du temps. L’intérieur même de la bouche, garni de lames de bronze, est ramagé d’un damas d’arabesques. Ces deux citernes passent pour contenir la meilleure eau de Venise. Aussi sont-elles très fréquentées, et les cordes qui tirent les seaux ont-elles produit dans le rebord d’airain des entailles de deux ou trois pouces de profondeur.<sup>10</sup>

Gautier ezután leírja, hogy amikor letekintett a Gigászok lépcsőjének tetejéről az udvarra, éppen egy vízfordó asszony húzott vizet Nicolo de Conti kútjából, s ennek kapcsán ír a burchierik származásáról, viseletéről és gyakran kétségbe vonható szépségéről.

A Canal Grande leírása után Gautier kitér a velencei élet részleteire, és egy egész bekezdést szentel a velencei vízellátás problémájának és a kútvágók díszítésének:

On amène de la même manière l’eau pour remplir les citernes; car Venise, malgré sa situation aquatique, mourrait de soif comme Tantale, ne possédant pas une seule source. Autrefois l’on allait chercher cette eau à Fusine dans le canal de la Brenta. Maintenant les puits artésiens, creusés avec bonheur par M. Degousée, fournissent la plupart des citernes. Il n’est guère de campo qui n’en possède une. L’orifice de ces réservoirs, entouré d’une margelle comme celle d’un puits, a fourni les plus délicieux motifs aux fantaisies des architectes et des sculpteurs vénitiens: tantôt ils en font un chapiteau corinthien, évidé au milieu; tantôt une gueule de monstre; d’autre fois ils enroulent autour de ce tambour de bronze, de marbre ou de pierre, des bacchanales d’enfants, des guirlandes de fleurs ou de

<sup>7</sup> Ann Radcliff: *L’Italien ou le confessionnal des pénitents noir*; Charles Robert Maturin: *The Fanny of Montorio*; Matthew Lewis: *The Bravo of Venice*. T. GAUTIER: *i. m.* p. 69.

<sup>8</sup> T. GAUTIER: *i. m.* pp. 74, 107, 139, 187-188.

<sup>9</sup> T. GAUTIER: *i. m.* pp. 294-295.

<sup>10</sup> T. GAUTIER: *i. m.* pp. 118-119.

fruits, par malheur trop souvent usées par le frottement des cordes et des seaux de cuivre. Ces citernes remplies de sables, où l'eau se maintient fraîche, donnent un caractère particulier aux places; elles s'ouvrent à certaines heures, et les femmes viennent y puiser, comme les esclaves grecques aux fontaines antiques.<sup>11</sup>

Gautier tehát tanulmányozta a kútkávák díszítő rendszerét, s felismerte azok különböző anyagát, formáját és motívumait. Három típust különböztet meg: az antik korintoszi fejezetből átfaragott kútkávát, a szörnyek szájára hasonlító kávát és a táncoló gyerekekkel, virág- és gyümölcsgirlandokkal díszített faragványokat. Az első típus a mai „archeológiai” kategóriába sorolható, a másodikhoz nem tudunk emléket kapcsolni, a harmadik a kútkávák azon XV–XVI. századi csoportját írja le, amelyből Ongania többet is megörökített 1889-ben.<sup>12</sup>

William Dean Howells újságíró, 1861-65 között az Amerikai Egyesült Államok velencei konzulja, *Venetian Life* című, 1866-ban megjelent művében részletesen leírja a velencei élet minden apró mozzanatát, s gyakran említi a kútkávákat. Először leírja a kútkávák használatának szabályait, a vízhordó lányokat és a közterek kútjainak működését:

But there were some things which must be brought to the house by the dealers, such as water for drinking and cooking, which is drawn from public cisterns in the squares, and carried by stout young girls to all the houses. These “bigolanti” all come from the mountains of Friuli; they all have rosy cheeks, white teeth, bright eyes, and no waists whatever (in the fashionable sense), but abundance of back. The cisterns are opened about eight o'clock in the morning, and then their day's work begins with chatter, and splashing, and drawing up buckets from the wells; and each sturdy little maiden in turn trots off under a burden of two buckets, one appended from either end of a bow resting upon the right shoulder. The water is very good, for it is the rain which falls on the shelving surface of the campo, and soaks through a bed of sea-sand around the cisterns into the cool depths below. The bigolante comes every morning and empties her brazen buckets into the great picturesque jars of porous earthenware which ornament Venetian kitchens; and the daily supply of water costs a moderate family about a florin a month.<sup>13</sup>

A Canal Grande egyik gótikus palotájának leírásában megemlíti a két udvar kútkávéit:

This hall occupied half the space of the whole floor; but it was altogether surrounded by rooms of various shapes and sizes, except upon one side of its length, where it gave through Gothic windows of vari-colored glass, upon a small court below, a green-mouldy little court, further dampened by a cistern, which had the usual curb of a single carven block of marble. [...] Between the two kitchens was another court, with another cistern, from which the painter's family drew water with a bucket on a long rope, which, when let down from the

---

<sup>11</sup> T. GAUTIER: *i. m.* pp. 150-151.

<sup>12</sup> FERDINANDO ONGANIA: *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*. Tipografia Emiliana, Venezia, 1911<sup>2</sup>, 15a, p. 178.

<sup>13</sup> WILLIAM DEAN HOWELLS: *Venetian Life*. Houghton Mifflin Company, London, 1891, I, pp. 134-135.

fourth story, appeared to be dropped from the clouds, and descended with a noise little less alarming than thunder.<sup>14</sup>

Gabriele D'Annunzio 1900-ban megjelent, teljes egészében Velencében játszódó *Il fuoco* című regényében három kútkaá jelenik meg. Az első fejezetben a költő Stelio és a színésznő Perdita, későbbi nevén Foscarina, a Dózse-palota második, móló felőli, XVI. század közepén készült bronz kútjánál adnak találkát egymásnak:

– Addio – disse ella, presso all'approdo. – Ci ritroveremo, uscendo nel cortile, al secondo pozzo, dalla parte del Molo. [...] Stelio si soffermò al pozzo indicato dalla Foscarina; si chinò sul margine di bronzo, sentendo contro le sue ginocchia i rilievi delle piccole cariatidi, e scorse nel cupo specchio interiore il riflesso vago delle lontane stelle. [...] – Che vedi? – gli chiese Pietro Martello chinandosi anch'egli sul margine consunto dalle funi delle secchie secolari. – Il volto della Verità – rispose il maestro.<sup>15</sup>

A kútba tekintés motívuma később kiegészül Perseus és a Medusa-fej antik mítoszával, amelyet néhány évvel korábban, 1887-ben Edward Burne-Jones képtémául választott:

– Hai tu mai veduto, in qualche istante, l'Universo intero dinanzi a te come una testa umana? Io sì, mille volte. Ah, reciderla come colui che recise d'un colpo la testa di Medusa, e tenerla sospesa dinanzi alla folla, da un palco, perché essa non la dimentichi mai più! Non hai tu mai pensato che una grande tragedia potrebbe somigliare al gesto di Perseo? [...] – Il gesto di Perseo! – esclamò Daniele Glàuro nell'ebbrezza. – Alla fine della tragedia, tu recidi il capo della Moira e lo mostri al popolo sempre giovine e sempre novello che chiude lo spettacolo con alte grida. [...] Si chinò su la sponda, vide la sua faccia, vide il suo spavento e la sua perdizione, vide la Medusa immobile ch'ella portava nel centro della sua anima.<sup>16</sup>

Ez a motívum – feltehetőleg Burne-Jones képe nyomán – adta a budapesti Műcsarnok 1897-es művészestélye egyik szoborcsoportjának ötletét.<sup>17</sup> D'Annunzio regényében további két XIII. századi kútkaát említ: az egyik a S. Apollonia ke-rengőjének közepén álló, a másik a muranói SS. Maria e Donato templom előtti téren álló emlék:

Conoscete voi il chiostro di Santa Apollonia? – È la vostra invenzione di oggi? – Invenzione? È un chiostro di pietra, vero, con le sue colonnette e col suo pozzo. [...] Immaginate un piccolo chiostro segreto, aperto su un ordine di colonne assottigliate ed accoppiate come le monache quando passeggiano digiune al sole, delicatissime, non bianche, non grigie, non nere, ma del più misterioso colore che mai abbia dato alla pietra quel gran maestro colorista che si chiama il Tempo; e, nel mezzo, un pozzo; e, sul margine solcato dalla fune, una

<sup>14</sup> W. D. HOWELLS: *i. m.* II, pp. 247-248.

<sup>15</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO: *Il fuoco*. Treves, Milano, 1907, pp. 47, 56-57. További említései: pp. 14, 124, 128.

<sup>16</sup> G. D'ANNUNZIO: *i. m.* pp. 295, 302, 352-353.

<sup>17</sup> ROSTÁS PÉTER: *A rejtelmes kút. Egy velencei kút magyarországi másolatai*. Ars Hungarica, 2006/1-2, pp. 286-288.

secchia senza fondo. Le monache sono scomparse, ma credo che le ombre delle Danaidi frequentino il luogo...

Ella posò il calice su la sponda del pozzo che era in mezzo al sagrato. La ruggine della carrucola, la faccia frusta della basilica con i suoi vestigi bizantini, il rosso mattone del campanile...<sup>18</sup>

D'Annunzio regényében minden motívum, így a kútkávák is átváltoznak, és önmagukon túlmutató jelentést hordozva szimbólummá válnak.

Az amerikai Mrs. Lawrence Turnbull *The Golden Book of Venice* című, 1900-ban megjelent művében – amely egy a XVI. századi Velencében játszódó történelmi regény – ugyancsak megjelenik a Dózse-palota udvarán álló két bronz kútkáva:

The great courtyard, under the wonderful blue of the sky, was aglow with color; the palace facades, broken into irregular carvings, seemed to hold the sunshine in their creamy surfaces; the superb wells of green bronze, magnificently wrought and dimmed as yet by little weather-staining, offered a treasury of luminous points. Here, in the early morning, the women of the neighborhood gathered with their water-jars, but now the court was filled with those who had business in the Ducal Palace – red-robed senators and members of the Consiglio talking in knots.<sup>19</sup>

Thomas Mann 1912-ben megjelent *Der Tod in Venedig* című regényében háromszor jelenik meg a kútkáva motívuma. Első alkalommal akkor, amikor a Lidón lakó Gustav von Aschenbach először megy be Velencébe, s a kellemetlen augusztusi fülledtség arra az elhatározásra készteti, hogy másnap elhagyja a várost:

Auf stillem Platz, einer jener vergessen und verwunschen anmutenden Örtlichkeiten, die sich im Innern Venedigs finden, am Rande eines Brunnens rastend, trocknete er die Stirn und sah ein, daß er reisen müsse.<sup>20</sup>

Másodszor és harmadszor akkor fordul elő, amikor mégis Velencében maradván Tadziót és testvéreit a nevelőjükkal követi a városban:

Irgendwo nahmen Tazio und die Seinen dann wohl eine Gondel, und Aschenbach, den, während sie einstiegen, ein Vorbau, ein Brunnen verborgen gehalten hatte, tat, kurz nachdem sie vom Ufer abgestoßen, ein Gleiches. [...] Auf den Stufen der Zisterne, inmitten des Ortes, ließ er sich niedersinken und lehnte den Kopf an das steinerne Rund.<sup>21</sup>

Mann-nál mint Velence kellékei jelennek meg a kútkávák. Az író, mint egy évszázaddal korábban Goethe, külön hangsúlyozza a város piszkosságát.

<sup>18</sup> G. D'ANNUNZIO: *i. m.* pp. 326-327, 424.

<sup>19</sup> MRS. LAWRENCE TURNBULL: *The Golden Book of Venice*. The Century Co., New York, 1900, VIII. fejezet.

<sup>20</sup> THOMAS MANN: *Der Tod in Venedig*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, é. n., p. 34.

<sup>21</sup> T. MANN: *i. m.* pp. 51, 65.

A legújabb Velence-mítoszból merítő szépirodalmi alkotásokban is jelen vannak a kútkávák. Jeanette Winterson 1987-ben megjelent *The Passion* című regényében a velencei kút motívuma egyszer fordul elő. A második fejezet végén, amelyben körvonalazódik a hártvás lábú Villanelle, a velencei gondolás lánya reménytelen szerelmének története Napóleon hódításainak korában, a kútkávák vas fedelét említi az író: „In summer I do it against the walls or I sit like the lizards of the Levant on top of our iron wells.”<sup>22</sup> A szerző Velencét élő városként, a labirintusok városaként ábrázolja, melynek a kútkávák szerves kellei.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy az utazók feljegyzéseiben és az irodalmi alkotásokban a velencei kútkávák nem tartoznak a város fő motívumai közé. Ha megemlítik őket, elsősorban a Dózse-palota udvarán álló bronz kutakat dicsérik. Két szerző leírja az Arsenal kútját, a többi műben általánosságban utalnak vagy egy-egy palota, kerengő, vagy tér kútkájára. A XVIII–XIX. századi velencei ihletésű művekben többször megtaláljuk ezt a motívumot, amely nagyban hozzájárulhatott a kútkávák iránti XIX. századi érdeklődés kialakulásához és a műkereskedelem ezen ágának fellendüléséhez.

---

<sup>22</sup> JEANETTE WINTERSON: *The passion*. Grove Press, h. n., 1997, p. 71.

Gyertyános Éva

## Árpád-házi Szent Erzsébet korai ábrázolásai Itáliában

Árpád-házi Szent Erzsébet Európa egyik legismertebb középkori szentje. Az elmúlt évben különösen sokat hallhattunk róla, hiszen 2007-ben ünnepeltük születésének nyolcszázadik évfordulóját. Ez alkalomból kiállítások, konferenciák kerültek megrendezésre, szentmisék, zarándoklatok segítették a róla való megemlékezést<sup>1</sup>. Kultuszát tekintve olyannyira összetett és figyelemreméltó jelenséggel állunk szemben, hogy számos neves kutató vizsgálja Szent Erzsébet alakját történelmi, nyelvészeti, irodalmi, teológiai, művészeti, sőt zenei szempontból is.

E rövid tanulmányomban Árpád-házi Szent Erzsébet XIV. századi, Itáliában keletkezett ábrázolásaival foglalkozom.

Első pillantásra a Szent ikonográfiája igen egyszerűnek tűnik: talán sokan felismerik rózsával teli köpenyéről, vagy a kenyérről, amit az éhezőknek nyújt. Ha azonban az ábrázolásokat alaposabban szemügyre vesszük, csak ritkán találunk két teljesen egyforma képet.

Florio Banfi magyar vonatkozású itáliai emlékeket tartalmazó katalógusának legújabb, bővített kiadása mintegy húsz festményt említ az adott témában – és e gyűjtemény közel sem teljes<sup>2</sup>. Az alábbiakban olyan freskókat és táblaképeket mutatok be, melyeken különösen jól megfigyelhető, hogyan alakult Szent Erzsébet képi megjelenítése a megrendelő szándéka szerint, illetve hogyan került előtérbe a Szent alakjának a megrendelő számára fontos aspektusa.

Első helyszínünk Firenze, ahol a világ egyik legnagyobb és sok szempontból igen jelentős Santa Croce temploma őriz egy számunkra különösen értékes emléket. A főapszistól jobbra, az első, ún. Bardi-kápolnában található Giotto freskója, amelyen a Szent egész alakos képét ismerhetjük fel. A freskó a kápolnában elhelyezett, Szent Ferencet ábrázoló oltárképtől jobbra eső falon látható, sajnos nem a legjobb állapotban (1. ábra). Alakja világosan felismerhető, ölében rózsákat tart, ferences jellegű öltözéke ma rózsaszínnek hat. Fején fehér kendőt visel, ami a harmadrendhez való kötődését mutatja. A kép 1325 és 1330 között készült, megrendelője a nagy bankárcsalád egyik tagja volt. Amint az ismeretes, a rózsza egy

<sup>1</sup> A jubileumi évet Erdő Péter Magyarország prímásának 2006. november 16-án, a római SS. Cosma e Damiano Bazilikában celebrált szentmiséje nyitotta meg.

<sup>2</sup> SÁRKÖZY PÉTER (szerk.): *Annuario. Studi e documenti italo-ungheresi. Florio Banfi: Ricordi Ungheresi in Italia*. Róma-Szeged, 2005.

csodára utal, amely „szentesíti és támogatja” Erzsébet karitatív tevékenységét. Az adományozás sok pénzügyletben érdekelt ember számára fontos volt, gyakran lelkiismeretük megnyugtatása céljából. A Szent nemesi származására itt kifejezett utalást ugyan nem találunk, lehetséges azonban, hogy a ferences jellegű, ám egykor vöröses árnyalatú ruha többek között ennek egyfajta megjelenítése.

Következő állomásunk Tirol. Kastélyának nemesek számára fenntartott kápolnája Árpád-házi Szent Erzsébet nevét viseli. Az oltártól jobbra eső fal egyik festett keretében ábrázolt Erzsébet fehér kendőt és ferences habitusra emlékeztető, vörös öltözetet visel – hasonlóan az imént bemutatott freskóhoz. Koronát nem látunk itt sem, de a hely rendeltetése egyértelművé teszi, hogy az építetőnek fontos volt a kápolna védőszentjének királyi származása. Annál is inkább, mert rokoni szálak fűzték Erzsébet családjához<sup>3</sup>. A freskó ugyan már későbbi megrendelésre – a XIV. század közepén – készült, a kápolna továbbra is megtartotta „kiváltságos jellegét”, így bizonyos, hogy Erzsébet nemesi származása sem merült feledésbe. Attribútuma, a kenyér, melyet éppen szelni készül, az Alpokon túli országok ikonográfiájának jellegzetessége.

Figline di Valdarno településének ferences rendhez tartozó kolostorában találjuk következő emlékünket. Maestro di Figline néven ismert festő alkotása az a táblakép, melynek mind megrendelőjéről mind eredeti helyéről csak feltételezéseink lehetnek. 1317 és 1330 között készülhetett. Szűz Máriát látjuk trónusán, ölében a Gyermekkel, mellette áll Árpád-házi Szent Erzsébet és Toulouse-i Szent Lajos. Erzsébet itt szép és fiatal, hangsúlyozott a rendhez való kötődése: barna ferences habitust és fehér kendőt visel (2. ábra). Különös, hogy származására nem történik utalás, hisz vele átellenben Szent Lajos lábával tipor koronáján, felette pedig angyal tartja a püspöki süveget<sup>4</sup>. Az oltárkép érdekessége még, hogy a Gyermek figyelmesen Erzsébet felé fordul, aki épp felé mutatja rózsákkal teli köpenyét: mintha szemünk előtt történne az a bizonyos csoda. A Szent ajka szólásra nyílik: bensőséges, misztikus párbeszédnek, „szent eseménynek” vagyunk tanúi. A kép szemlélője, látván, hogy Erzsébet tevékenysége égi elismerést nyert, maga is felhívást kap a cselekvésre.

Most térjünk vissza Firenzébe, és látogassunk el az Accademia delle Belle Arti múzeumába. Itt található az az oltárkép, amely eredetileg a Santa Maria Novella domonkos rendi temploma ma sekrestyeaként működő, egykor a Cavalcanti csa-

<sup>3</sup> Az alapító, II. Mainardo lánya Erzsébet egyik unokatestvérével kötött házasságot.

<sup>4</sup> Toulouse-i Szent Lajos, miután lemondott a nápolyi koronáról, idővel Toulouse püspöke lett.



ládhoz tartozó oldalkápolnájának oltárát díszítette. Giovanni del Biondo munkája 1380-ban készült Mainardo Cavalcanti özvegyének<sup>5</sup> megrendelésére. Az oltárkép központi témája az Angyali üdvözlés, egy-egy szárnyán pedig huszonhat szent látható. Spirituális szinten ők jelenítik meg a mennyei királyságot. Erzsébetet jobb kéz felől, a legfelső sorban találjuk, szinte teljes takarásban, csak fekete kendővel fedett feje látható (3. ábra). Itt a festő talán azt a toszkán hagyományt követte, melynek során özvegyeket és szentéletű nőket a szerzetesnőkhöz hasonló öltözékben ábrázoltak. Neve a predella feletti sávban olvasható.

Utolsó előtti állomásunk Velence. Francesco Dandolo<sup>6</sup> és felesége, Elisabetta Contarini votív táblaképe sírjuk fölött, a Santa Maria Gloriosa dei Frari ferences templomának káptalan termében látható. A festmény Paolo Veneziano munkája, valószínűleg 1339-ben készült. Központi alakja Szűz Mária; a Gyermekekkel az ölében ül stilizált trónusán. Jobbján a dózse térdepel, kezét imára kulcsolva; mögötte védőszentje, Assisi Szent Ferenc, aki kezét vállára téve jelzi pártfogását, s egyben Mária oltalmába ajánlja őt. A dózse felesége átellenben férjéhez hasonlóan cselekszik; az ő védőszentje Árpád-házi Szent Erzsébet. Érdeemes megfigyelni a két nő arcvonásait, amelyek nagy hasonlóságot mutatnak, jelezve talán lelki rokonságukat (4. ábra). Francesco Dandolo hivatalához méltó pompás öltözetben látható, míg Elisabetta itt öltözködésében is Szent Erzsébet példáját követi. A férj Jézusra figyel, aki láthatóan szól hozzá, áldását adja, s Szent Ferenc is a Gyermekek felé fordul. Az asszonyok tekintete Mária felé irányul, ő azonban nem rájuk néz, hanem a kép szemlélőjére, miközben Jézusra mutat. Közbenjárónk ő, de a kérést Jézus teljesíti. Jóllehet a köztársaság vezetője és felesége minden bizonnyal tisztában volt Szent Erzsébet származásával, e táblakép alapján úgy tűnik, nem tulajdonítottak ennek különös jelentőséget. Az ábrázoláson egyértelműen a ferences rendhez kötődő, világi asszonyok elé példaképül állított, szentéletű nőként jelenik meg előttünk.

Végezetül vessünk egy pillantást az Assisi városában található Szent Ferenc Bazilika Szent Erzsébet kápolnájának értékes oltárkép freskójára. Megrendelője Mária, nápolyi királynő, V. István magyar király lánya. Az ő erőteljes támogatásának és diplomáciai tevékenységének köszönhetően szerezte meg Károly Róbert a magyar koronát. Mária mindent elkövetett, hogy magyarországi szent rokonai tiszteletét előmozdítsa környezetében. Lelki vonatkozásain túl e „szent kapcsolatok” mintegy legalizálták az Árpád-ház és az Anjou-dinasztia folytonosságát. Az assisi freskó elkészítésével Simone Martinit bízta meg. Szent Erzsébet itt sajátos

<sup>5</sup> Andreola a híres Acciaiuoli család sarja volt.

<sup>6</sup> Francesco Dandolo 1329 és 1339 között viselte a velencei dózse címet.

karakterrel rendelkezik, arcvonásai vélhetően a királynőt örökítik meg. Kecses, szép, fiatal és elegáns. Ha nem rendelkeznenk egyéb forrással, attribútum híján nehéz lenne azonosítása. Az ábrázolt személy származása, vele született rangja egyértelmű, azonban kifejezetten semmi sem utal ferences kötődésére. Mária királynő számára mindenekelőtt a magyar királyi házzal, illetve az e házból származó szentéletű asszonnyal való személyes rokoni kapcsolata lehetett az ábrázolás szempontjából fontos.

Rövid tanulmányomat egy idézettel szeretném zárni, amely Árpád-házi Szent Erzsébet szentté avatásának folyamatát leíró dokumentumában olvasható. „Isten legszentebb szolgálójának, Erzsébetnek híre már széles e világon elterjedve ragyogott, és a sok erényes cselekedet, amelyet az Úr általa csodálatos módon véghezvinni méltóztatott, a földkerekségen egyre nyilvánvalóbbá lett”<sup>7</sup>. Az imént bemutatott ábrázolások Szent Erzsébet igen korán és széles körben elterjedt tiszteletének ékes bizonyítékai.

## Bibliográfia

J. HORVÁTH TAMÁS – RIHMÉR ZOLTÁN ford.:

2001. *Boldog Erzsébet szenttéavatásának folyamata és rendje bizonyos torzítások és rágalmak miatt.* In: J. Horváth Tamás – Szabó Irén szerk.: Magyarország virága. 13. századi források Árpád-házi Szent Erzsébet életéből. Szent István Társulat, Budapest, pp. 187-194.

KAFTAL GEORGE:

1986. *Iconography of the Saints in Tuscan Painting.* Le Lettere, Firenze.

PROKOPP MÁRIA:

2000. *Magyar szentek az itáliai Trecento festészetében.* In: Magyar szentek tisztelete és ereklyéi. Keresztény Múzeum, Esztergom, pp. 25-33.

PROKOPP MÁRIA – GOLARITS ISTVÁN:

2003. *Árpád-házi Szent Erzsébet.* Tertia, Budapest.

SÁRKÖZY PÉTER szerk.:

2005. *Annuario. Studi e documenti italo-ungheresi. Florio Banfi: Ricordi Ungheresi in Italia.* Róma-Szeged.

<http://rinascimentovaldarno.it/ita/opere/opere/figline.html>

<http://www.schlosstirol.it/content.php?id=2070&lang=1>

<sup>7</sup> J. HORVÁTH TAMÁS – RIHMÉR ZOLTÁN (ford.): *Boldog Erzsébet szenttéavatásának folyamata és rendje bizonyos torzítások és rágalmak miatt.* In: J. Horváth Tamás – Szabó Irén (szerk.): Magyarország virága. 13. századi források Árpád-házi Szent Erzsébet életéből. Szent István Társulat, Budapest, 2001, p. 189.



*1. ábra:* Firenze, Basilica di Santa Croce, Cappella Bardi.  
A kápolna oltárképétől jobbra Árpád-házi Szent Erzsébet alakja látható.  
Festője Giotto, készült 1325 és 1330 között.



*2. ábra:* Figline di Valdarno ferences kolostorához tartozik az a táblakép, melynek Szent Erzsébetet ábrázoló részlete a képen látható. Festője Maestro di Figline, készült 1317 és 1330 között.



3. *ábra*: A képen látható részlet Giovanni del Biondo táblaképéhez tartozik, melyet ma a firenzei Accademia delle Belle Arti őriz. Szent Erzsébet a felső sor három alakja közül a középső.



4. *ábra*: Francesco Dandolo votív táblaképének részletén Szent Erzsébetet és a dózse felesége, Elisabetta Contarini látható. A táblaképet 1339-ben Paolo Veneziano készítette. Ma is a házaspár sírja fölött, a Santa Maria Gloriosa dei Frari templomában található.

Sárossy Péter  
**Antik pénzérmék Cesare Ripa *Iconologiájában***

Cesare Ripa 1593-ban publikálta Rómában *Iconologia* című művét,<sup>1</sup> amely sikerének köszönhetően egyre bővítettebb formában, 1603-tól metszetekkel együtt jelent meg, és számos kiadást, fordítást ért meg<sup>2</sup>, egészen népszerűsége csökkenéséig, a 18. század közepéig.<sup>3</sup> Ripa már a címben sejteni engedi, hogy művét széles olvasóközönségnek szánja, és hasznosnak ítéli mind az erények szeretetére és a bűntől való elfordulásra való buzdításhoz, mind pedig művészi tevékenységek gyakorlásához:

[...] descrizione d'imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti [...] Fatica necessaria ad Oratori, Predicatori, Poeti, Formatori d'Emblemi, et d'Imprese, Scultori, Pittori, Dissegnatori, Rappresentatori, Architetti, et Divisatori d'Apparati [...].

E törekvések beleillenek abba a trienti zsinatot követő komplex újrastrukturálódási folyamatba, amely során a katolikus egyház új, közérthető nyelv használatát tűzte ki célul a prédikációban, s ennek megfelelően a hívőkhöz könnyebben eljutó vizuális nyelvezet kialakítását is kívánatosnak tartotta, többek között például a képes katekizmusok propagálásával.<sup>4</sup> Másrészt azonban a „megszólítás” nem hagy kétséget afelől sem, hogy Ripa műve mélyen a 16. század humanista alapú

<sup>1</sup> CESARE RIPa: *Iconologia ovvero descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi* Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le virtù, affetti, & passioni humane. In Roma per gli Heredi di Gio. Gigliotti, MDXCIII. (Eredi di Giovanni Gigliotti, Roma, 1593).

<sup>2</sup> Az *Iconologia* kiadásairól lásd: MARIO PRAZ: *Studies in Seventeenth Century Imagery*, 2. kötet. The Warburg Institute, London, 1947, pp. 139-141; továbbá: SAJÓ TAMÁS: *Az Iconologia kiadásai, forrásai és átdolgozásai, 1593-1865*. (1. függelék). In: uő: Cesare Ripa *Iconológiájának* (1603) szöveges forrásai. Kandidátusi értekezés, MTAK Kézirattára (D/19006), 1997, pp. 130-148. Jelen tanulmányban az 1611-es padovai kiadást használom: CESARE RIPa: *ICONOLOGIA ovvero descrizione d'imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti. Opera di CESARE RIPa Perugino Cavaliere de'Santi Mauritio & Lazaro. Fatica necessaria ad Oratori, Predicatori, Poeti, Formatori d'Emblemi, et d'Imprese, Scultori, Pittori, Dissegnatori, Rappresentatori, Architetti, et Divisatori d'Apparati; Per figurare con i suoi proprii simboli tutto quello, che può cadere in pensiero humano. Di novo in quest'ultima Editione corretta diligentemente, accresciuta di sessanta è più figure poste a luoghi loro: Aggiuntevi copiosissime Tavole per sollevamento del Lettore*. In Padua per Pietro Paolo Tozzi, MDCXI. Nella stamperia del Pasquati (Pietro Paolo Tozzi, Padova, 1611). Amennyiben az első kiadásból idézek, azt külön jelzem.

<sup>3</sup> A mű lényegét meghatározó allegorikus módszer hanyatlásáról a vonatkozó szakirodalom bemutatásával lásd: SAJÓ T.: i. m. pp. 38-42. Az „allegória” megítélésének néhány filozófiai vetületéről lásd: KELEMEN JÁNOS: *Dante a XX. Században*. Helikon, 2001/2-3, pp. 168-170.

<sup>4</sup> Erről az egyházon belüli folyamatról lásd: SAJÓ TAMÁS (fordította, a jegyzeteket és az utószót írta): *Iconologia*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997, pp. 628-634.

kultúrájában gyökerezik, ugyanis az embléma és impresa-irodalom tudós szakértői és művelői, valamint irodalmárok és képzőművészek figyelmére is számít a szerző, mindazokra tehát, akik a klasszikus műveltség ismerői voltak a korban.

A szakirodalom 20. századi „újrafelfedezésétől” kezdve foglalkozott az *Iconologia* képzőművészetre gyakorolt hatásával,<sup>5</sup> az ezzel egy időben meginduló forráskutatás pedig feltárta a mű szöveges forrásait is.<sup>6</sup> Ezek alapos kiértékelését – a vonatkozó szakirodalom áttekintésével – Sajó Tamás végezte el kandidátusi értekezésében (1997). Mivel az *Iconologia*ban 1611-től kezdve megjelenő „Tavola degl’Autori citati” csak az egyes címszavakban név szerint idézett szerzőket említi, ugyanakkor Ripa, mint azt a forráskutatás már régen észrevette,<sup>7</sup> felhasznált olyan forrásokat is, amelyekre egyáltalán nem tesz utalást, ezért Sajó filológiai vizsgálatnak vetette alá a szöveget. Ennek eredményeit – az összes idézett és felhasznált szerző felsorolásával – táblázatban foglalta össze,<sup>8</sup> illetve az egyes szerzők összes idézethez viszonyított százalékos arányát is tisztázta.<sup>9</sup> Statisztikája meglepő eredményt hozott, ugyanis kiderült, hogy Ripa nagy mértékben támaszkodott a kortárs vagy kortársnak számító forrásokra, ezek közül is első sorban az olasz nyelvűekre. Bár az *Iconologia* legtöbbször – említve és említés nélkül – Pierio Valeriano latin nyelvű *Hieroglyphicáját* idézi,<sup>10</sup> közvetlenül utána az idézetek számában két 16. századi olasz nyelvű munka következik – Vincenzo Cartari mitográfiája,<sup>11</sup> illetve Baccio Baldini egy allegorikus műve<sup>12</sup> –, mindkettő név szerinti említés nélkül. További két gyakran használt mű Boccaccio *Genealogia*

<sup>5</sup> Vö. ÉMILE MÂLE: *Les survivances du passé. Persistance de l’esprit du XVI<sup>e</sup> siècle. L’allégorie. Chapitre IX.* In: uő: *L’art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude sur l’iconographie après le Concile de Trente.* Librairie Armand Colin, Paris, 1951, pp. 383-428. Mâle először tanulmányként publikálta a fejezetet 1927-ben: *La clef des Allégories peintes et sculptées au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle. I. en Italie. II. en France.* Revue des Deux Mondes. 1<sup>er</sup> et du 15 mai 1927. Idézi: SAJÓ T.<sup>2</sup>: i. m. p. 617/1j.

<sup>6</sup> ERNA MANDOWSKY: *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa.* Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Hamburgischen Universität. Hamburg, 1934.

<sup>7</sup> Vö. E. MANDOWSKY: i. m. pp. 26-49; GERLIND WERNER: *Ripa’s Iconologia. Quellen-Methode-Ziele.* Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht, 1977, pp. 46-50.

<sup>8</sup> SAJÓ T.<sup>1</sup>: i. m. pp. 56-62.

<sup>9</sup> Uo. pp. 62-66.

<sup>10</sup> GIOVANNI PIERIO VALERIANO: *Hieroglyphica.* Michael Isengrin, Basilea, 1556. (1. kiad.)

<sup>11</sup> VINCENZO CARTARI: *Le imagini con la spositione dei Dei degli antichi. Raccolte per Vincenzo Cartari.* In Venetia per Francesco Marcolini, MDLVI (Marcolini, Venezia, 1556). (1. kiad.) Tanulmányomban a következő kiadást használom: VINCENZO CARTARI: *Le imagini de i dei de gli antichi nelle quali si contengono gl’idoli, riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi...* In Venetia appresso Giordano Ziletti e compagni, 1571 (Giordano Ziletti, Venezia, 1571).

<sup>12</sup> BACCIO BALDINI: *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl’Iddei de’ Gentili...* In Firenze appresso i Giunti, MDLXV (Bernardo Giunta & eredi, Firenze, 1565). (1. kiad.)

*deorum gentilium librije*<sup>13</sup> és Andrea Alciato *Emblematája*,<sup>14</sup> amelyek szintén rendelkezésre álltak olaszul. Ezeket összevetve a klasszikus szerzőktől vett idézetekkel vonja le Sajó azt a következtetést, hogy Ripa jelentős részben kortárs vagy modernnek számító, elsősorban olasz nyelvű forrásokból dolgozott.<sup>15</sup>

A legfontosabb írott források – mitográfiák, emblémáskönyvek és allegóriagyűjtemények – műfajukból adódóan két szinten, képként és szöveggként is információértékkel bírtak az *Iconologia* számára. A mű elsődleges célját éppen abban a – 16. században rendkívül divatos – törekvésben lehet megragadni, hogy képben jelenít meg fogalmakat, többszintű olvasattal kapcsolva össze ezeket, amint ezt maga a szerző is deklarálja az előszóban: „formare & dichiarare i concetti simbolici”<sup>16</sup>. E „szimbolikus concettókhoz” azonban, amelyeket „mindenki tehetőségéhez mérten fakaszthat saját elméjében”<sup>17</sup>, több más vizuális forrást is felhasznál Ripa. Közülük a „nagy allegorikus formák egyikének”<sup>18</sup>, az antik pénzérméknek az *Iconologiára* való inspiráló hatását kívánom jelen tanulmányomban bemutatni.

Már az előszó elején utalást találunk az antik érmekre, amelyek imitációjával képeket lehet készíteni:

Le imagini fatte per significare una diversa cosa da quella, che si vede con l’occhio, non hanno altra più certa, né più universale regola, che l’imitazione delle memorie, che si trovano ne’ Libri, nelle Medaglie e ne’ Marmi intagliate per industria de’ Latini e Greci ò di quei più antichi, che furono inventori di questo arteificio.<sup>19</sup>

Bár az újabb kutatások számos következtetlenséget mutattak ki az *Iconologia* előszavában rögzített képszerkesztési alapelvek és azok megvalósítása, azaz a konkrét címszavak között,<sup>20</sup> úgy tűnik, az antik érmek esetében Ripa egyáltalán nem nyújt az olvasónak kevesebbet, mint amennyit ígér. A műben ugyanis több

<sup>13</sup> GIOVANNI BOCCACCIO: *Genealogia degli Dei. I quindecim libri di M. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de’ gentili, con la spositione et sensi allegorici delle favole, et con la dichiarazione dell’historie appartenenti à detta materia. Tradotti et adornati per Messer Giuseppe Betussi da Bassano...* In Vinegia per Comino da Trino, 1547 (Comino da Trino, Venezia, 1547).

<sup>14</sup> ANDREA ALCIATO: *Emblematum liber*. Steiner, Augsburg, 1531. A mű első olasz kiadása: ANDREA ALCIATO: *Diverse imprese accomodate a diverse moralità, con versi che i loro significati dichiarano Tratte da gli Emblemi dell’Alciato*. In Leone per Masseo Buonhuomo, 1549 (M. Bonhomme, Lyon, 1549).

<sup>15</sup> SAJÓ T.<sup>1</sup>: i. m. p. 66.

<sup>16</sup> C. RIPA: *Proemio*. In: uő: i. m. (1593).

<sup>17</sup> „sentirá ciascuno germogliare tanta quantità di concetti nell’ingegno suo”, uo.

<sup>18</sup> E. MANDOWSKY: i. m. p. 29.

<sup>19</sup> C. RIPA: *Proemio*. In: uő: i. m. (1593).

<sup>20</sup> Vö. ELISABETH MCGRATH: *Personifying ideals, Gerlind Werner: Ripa’s Iconologia, Utrecht 1977. Art History*, 6 (1983), pp. 363-368, különösen: pp. 364-366; SAJÓ T.<sup>1</sup>: i. m. pp. 30-32.

mint 90 helyen találkozhatunk érmekre való utalással. Ezek legtöbbször a császárkori Róma uralkodóihoz kötött pénzérmék hátlapjának leírásai, de vannak ezeknél általánosabb utalások is. Maguk az érmék egyébként kifejezetten illettek az *Iconologia* céljaihoz, mivel képi és fogalmi tartalommal is bírtak a megszemélyesítendő fogalmak jelentésszintjeihez. A hátlapokon ugyanis a legtöbbször valamilyen az államhoz és a morális társadalmi értékekhez kapcsolódó fogalom jelenik meg egy rövid feliratban – például *Providentia*, *Felicitas*, vagy *Securitas temporum* –, illetve egy attribútumokkal ellátott figura vagy csoport ábrázolásával.

Azzal, hogy az *Iconologiában* ilyen jelentős számban szerepeltet antik érme-  
ket, Ripa tulajdonképpen egy 14. századig visszanyúló humanista hagyományhoz kapcsolódik. Ez az a század, amelyben az ókori világ csodálatából fakadó történeti érdeklődés jóvoltából megszületett az első éremgyűjtemény Petrarca arquà-i studiólójában, aki egyébként történelmi okfejtéseihez is felhasználta az antik érme-  
ket.<sup>21</sup> A régészeti érdeklődés nyomán aztán a 15. században régiséggyűjtemények alakultak, bár a humanisták szöveg-centrikusságuk miatt a vizuális források – pl. a szobrok és pénzérmék – esetében eleinte inkább a feliratokkal foglalkoztak.<sup>22</sup> A 16. századi antikvítás-recepcióban azonban bizonyos „vizuális fordulat” következett be,<sup>23</sup> amely során előtérbe került a kép mint információ-hordozó, főleg, amikor „némák voltak a könyvek”<sup>24</sup>. Ez a jelenség aztán befolyásolta a történelmi hitelesség fogalmát is. Antonio Agustín tarragonai érsek *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* (1587)<sup>25</sup> című művében például azt a némileg túlzó kijelentést teszi, hogy jobban bízik az érmekben, feliratos táblákban és a kövekben, mint mindabban, amit az írók mondanak.<sup>26</sup> Nem véletlen, hogy az első antik érmekkel foglalkozó könyvek is a 16. század elején születtek. Guillaume Budé *De asse et partibus eius* (1514) című műve az első ilyen tárgyú,

<sup>21</sup> Vö. FRANCESCO PETRARCA: *Epistole Familiare*s, Liber XIX. 3.; *Rerum Memorandum Libri*, II, 73, 1-6.

<sup>22</sup> PETER BURKE: *Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe*. *Journal of the History of Ideas*, 62 (2003), p. 273.

<sup>23</sup> *Uo.*

<sup>24</sup> „[...] quand les livres sont muets.” É. MÂLE: *i. m.* p. 389.

<sup>25</sup> Agustín numizmatikával foglalkozó könyve olaszul is megjelent: ANTONIO AGOSTINI: *Discorsi del S. Don Antonio Agostini sopra le medaglie et altre anticaglie diuise in XI dialoghi tradotti dalla lingua spagnuola nell'italiana con l'aggiunta di molti ritratti di belle, et rare medaglie...* In Roma presso Ascanio, et Girolamo Donangeli, 1592 (Ascanio & Girolamo Donangeli, Roma, 1592). A továbbiakban ebből a kiadásból idézek.

<sup>26</sup> A. AGUSTÍN: *i. m.* p. 261. Idézi: ARNALDO MOMIGLIANO: *Ancient History and the Antiquarian*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13 (1950), p. 302, 3j; Vö. P. BURKE: *i. m.* p. 276, 13j.



bár még nem illusztrált munka. Utána hamar kialakul Rómában egy antik érmekről vett, portrékkal illusztrált könyvtípus, amelyhez Andrea Fulvio *Illustrium imagines* (1517) című művétől kezdve egy sor könyv tartozik majd a század folyamán.<sup>27</sup>

Közülük fontos megemlíteni Fulvio Orsini *Familiae romanae* (1577) című traktátusát,<sup>28</sup> amely a római családokat dolgozza fel a köztársaság korában, illusztrációként pedig féloldalas táblákon jeleníti meg az egyes családokhoz kapcsolódó érmeket. A '90-es években újabb dokumentumok kerültek elő Ripa életére vonatkozóan, amelyekből Chiara Stefani megpróbálta azonosítani azt az intellektuális kört, amellyel az *Iconologia* szerzője kapcsolatban állt.<sup>29</sup> Egy 1600. augusztus 20-i levélből, amelyet Fulvio Mariotelli<sup>30</sup> Prospero Podianinak<sup>31</sup> írt, az derül ki, hogy Ripa a nyarat Mariotellinél töltötte Castiglione del Foscóban.<sup>32</sup> Podiani pedig levelezésben állt Fulvio Orsinival, aki a Farnese-család könyvtárosa volt, valamint neves tudós, aki maga is gyűjtötte az érmeket és más régiségeket. Stefani feltételezése szerint ezek a kapcsolatok irányíthatták Ripa figyelmét a régiségekre, így az antik érmekre is.<sup>33</sup> Orsini könyvében egyébként helyet kapott a már említett Antonio Agustín egy rövidebb, *De romanorum gentibus et familiis* című, illusztrációkat nem tartalmazó munkája is.

Kutatásaim jelenlegi fázisában úgy tűnik, az *Iconologia* esetében három művet kell számításba venni forrásként: a *Familiae romanae*-t Fulvio Orsinitől, Antonio Agustín 1592-ben olaszul megjelent *Discorsiját*, illetve Sebastiano Erizzo *Discorso sopra le medaglie antiche* (1559) című könyvét,<sup>34</sup> amely többször is megjelent az első kiadás után, egyre bővítettebb formában.<sup>35</sup>

<sup>27</sup> FERDINANDO BASSOLI: *Monete e medaglie nel libro antico dal XV al XIX secolo*. Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1985, pp. 8-17.

<sup>28</sup> FULVIO ORSINI: *Familiae Romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus ab urbe condita ad tempora diui Augusti ex bibliotheca Fului Ursini. Adiunctis familiis XXX ex libro Antoni Augustini...* Romae curantibus heredib. Francisci Tramezini [impensis haeredum Francisci Tramezzini: apud Iosephum de Angelis, 1577] (Giuseppe De Angelis, eredi di Francesco Tramezzino, Roma, 1577).

<sup>29</sup> CHIARA STEFANI: *Cesare Ripa. New biographical evidence*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 53 (1990), pp. 307-312.

<sup>30</sup> FULVIO MARIO(T)ELLI (1559-1639) a perugiai 'Accademia degli Insensati' tagja volt. Egy dicsérő költeménye megtalálható az *Iconologia* 1593-as kiadásában.

<sup>31</sup> PROSPERO PODIANI (1535?-1615) a perugiai 'Accademia degli Insensati' tagja volt, híres könyvgyűjtő.

<sup>32</sup> C. STEFANI: *i. m.* pp. 309, 311. (II. függelék)

<sup>33</sup> *Uo.* p. 309.

<sup>34</sup> SEBASTIANO ERIZZO (1525-1586) velencei tudós-irodalmár. Olaszra fordította Platón *Timaioszát* (1558), fontosak Petrarca-kommentárjai (1561), illetve novelláskötete, a *Le sei giornate* (1567). Az

Fulvio Orsini művére Ripa egyszer tesz utalást az *Iconologia*-ban a *Calliope* címszónál, ahol a Pomponia nemzetség mûzsákat ábrázoló érmeiről beszél.<sup>36</sup> Több mûzsa, valamint egy *Hercules Musarum*-ábrázolás is található Orsini művében az idézett helyen.<sup>37</sup>

Ezzel szemben, bár számos érmét felhasználja, Ripa nem említi név szerint Agustínt. A *Discorsi* 11 dialógusból áll, ezekhez 72 érmekről készült tábla tartozik. Az *Iconologia* főleg a második dialógusból merít: ez ugyanis az érmek hátlapján lévő feliratok alapján mutatja be az egyes fogalmakat, illetve a megfelelő táblákon a példának hozott érmek csoportjait.<sup>38</sup> Ez a fajta tematikus csoportosítás egyfajta összegzést jelent a korábbi, inkább az uralkodók kronologikus rendje alapján szerkesztett illusztrált könyvekhez képest. Werner az *Iconologia* egyes szöveghelyeit, ahol általános utalások találhatók antik érmekre, éppen Agustín eme összefoglaló tábláihoz kapcsolja.<sup>39</sup> Ezeken kívül vannak konkrét ábrázolások is, amelyeket Ripa felhasznált egyes képeihez. Például a *Nobiltà*, amely Geta császár érmén látható kis Minerva-szoborral a bal, illetve gerellyel a jobb kezében.<sup>40</sup> Más esetekben nehezebb eldönteni a valódi forrást. A *Felicità* címszónál Ripa idézi Julia Mammea érmét,<sup>41</sup> amely feltűnik Agustínnál,<sup>42</sup> de megtalálható

---

Iconologia szempontjából legfontosabb műve: S. ERIZZO: *Discorso di M. Sebastiano Erizzo, sopra le medaglie antiche, Con la particolar dichiarazione di molti riversi, Nuovamente mandato in luce. Con Privilegio dell' Illustrissimo Senato Veneto*. Per anni X. IN VENETIA nella Bottega Valgrisiana, MDLIX (Vincenzo Valgrisi, Venezia, 1559).

<sup>35</sup> S. ERIZZO: *Discorso di M. Sebastiano Erizzo sopra le Medaglie de gli Antichi. Con la particolar dichiarazione di esse medaglie: Nella quale oltre all'istoria de gli Imperadori Romani, si contengono le imagini delle Deità dei Gentili, con le loro allegorie; & insieme una varia & piena cognitione delle antichità; Nuovamente ristampato, corretto, & ampliato*. Giovanni Varisco in Vinegia, 1568 (Giovanni Varisco, Venezia, 1568). A továbbiakban ezt a kiadást használom.

<sup>36</sup> „[...] li simulacri de le Muse impresse nel lib. de Fulvio Orsino [...] nelle medaglie della gente Pomponia.” C. RIPA: *i. m.* pp. 371-372.

<sup>37</sup> F. ORSINI: *i. m.* p. 223.

<sup>38</sup> Vö. A. AGUSTÍN: *Dialogo II. De rovesci e del loro profitto e particolarmente delle virtù, e delle loro compagne*. In: uő: *i. m.* pp. 14-44, és a kapcsolódó táblák.

<sup>39</sup> Lásd olyan címszavak, mint *Equità in molte medaglie és Speranza come dipinta degli antichi*. Vö. G. WERNER: *i. m.* pp. 55-56.

<sup>40</sup> C. RIPA: *i. m.* pp. 383-384. Agustínnal összefüggésben: G. WERNER: *i. m.* p. 168, XII. tábla. Werner több érmet tulajdonít Agustínnak, illetve további hozzá kapcsolt érmek tűnnek fel tábláin is. Vö. *uo.* pp. 46-47, 55-56, 97-98 (148j), és a XII, XIII, XXIII, XXV. táblák.

<sup>41</sup> C. RIPA: *i. m.* p. 167.

<sup>42</sup> A. AGUSTÍN: *i. m.* 36. tábla. Idézi: G. WERNER: *i. m.* p. 181, XXV. tábla.

Vincenzo Cartari és Baccio Baldini szövegeiben is.<sup>43</sup> Itt az ősforrás nyilvánvalóan Cartari, de nehéz eldönteni, igazából kitől vette Ripa a képet.<sup>44</sup>

Az egyes érmekkel foglalkozó művek között is nehéz az eredeti forrást megállapítani. Ripa idézi például Antonius Heliogabalus érmének pálcát és süveget tartó nőalakját a *Libertà* címszónál,<sup>45</sup> amelynek több variációja tűnik fel Agustínnál.<sup>46</sup> Ugyanakkor Sebastiano Erizzo is hozza az érmet éppen az említett császárnál.<sup>47</sup> Mivel több ilyen eset is előfordul, Agustín és Erizzo között filológiai érvek dönthetnek. Vizsgálataim alapján – a képek, illetve szöveghelyek összehasonlítása után – azt lehet megállapítani, hogy Ripa 36 képhez (köztük néhány esetben leírásaikhoz átvett szövegrészek formájában) biztosan felhasználta Erizzo művét, akit egyébként 5 alkalommal név szerint is említ.<sup>48</sup> Néhány képnél természetesen számításba jönnek más szöveges források is, így például a *Fortuna aurea*

<sup>43</sup> V. CARTARI: *i. m.* (1571), pp. 488-489; B. BALDINI: *i. m.* (1565), pp. 71-72. Idézi: SAJÓ T.<sup>2</sup>: *i. m.* p. 198, 1j.

<sup>44</sup> Mint Sajó megállapítja, a forráskutatás ezen a ponton némileg szubjektívvá válik, és a kutató általában valami egybecsengő szövegnek – vagy, tegyük hozzá, akár képnek – „hajlandó adni a pálmát.” Vö. SAJÓ T.<sup>1</sup>: *i. m.* p. 54.

<sup>45</sup> C. RIPA: *i. m.* p. 313.

<sup>46</sup> A. AGUSTÍN: *i. m.* 52. tábla. Idézi: G. WERNER: *i. m.* p. 169, XIII. tábla.

<sup>47</sup> S. ERIZZO: *i. m.* pp. 646-647.

<sup>48</sup> Az Erizzótól vett érmek Ripa sorrendjében a következők (Erizzo név szerinti említései vastag betűkkel jelölve): *Abondanza*, Antoninus Pius (Erizzo, pp. 463-464; Ripa, p. 2); *Studio dell'agricoltura*, Gordianus (Erizzo, pp. 704-705; Ripa, p. 9); *Concordia militare*, Nerva (Erizzo, p. 297; Ripa, p. 90); *Concordia*, Pupienus (Erizzo, pp. 690-691; Ripa, p. 92); *Terra*, Commodus (Erizzo, pp. 556-559; Ripa, pp. 136-137); *Eloquenza*, Marcus Antonius (Erizzo, pp. 480-484; Ripa, p. 140); *Eternità*, Hadrianus (Erizzo, pp. 411-412; Ripa, p. 153); *Fama chiara*, Antinoos (Erizzo, pp. 418-420; Ripa, pp. 155-156); *Fortuna pacifica, overo clemente*, Antoninus Pius (Erizzo, p. 465; Ripa, pp. 183-184); *Fortuna aurea*, Hadrianus (Erizzo, p. 361; Ripa, p. 184); *Indulgentia*, Gordianus (Erizzo, pp. 704-705; Ripa, p. 238. – lásd még: *Studio dell'agricoltura*, Gordianus); *Italia*, Titus (Erizzo, p. 256; Ripa, pp. 266-268); *Italia*, Antoninus Pius (Erizzo, p. 423; Ripa, pp. 266-268); *Libertà*, Antonius Heliogabalus (Erizzo, pp. 646-647; Ripa, p. 313); *Africa*, Hadrianus (Erizzo, pp. 350-352; Ripa, pp. 358-359); *Pace*, Philippus (Erizzo, p. 731; Ripa p. 401); *Pace*, Sergius Galba (Erizzo, p. 237; Ripa, p. 402); *Pace*, Philippus (Erizzo, p. 731; Ripa, p. 402); *Pace*, Claudius (Erizzo, pp. 212-213; Ripa, p. 402); *Pietà*, Antoninus Pius (Erizzo, p. 427; Ripa, p. 428); *Providenza*, Helvius Pertinax (Erizzo, p. 559; Ripa, pp. 440-441); *Providenza*, Balbinus (Erizzo, p. 689; Ripa, p. 441); *Sicurtà, o Sicurezza*, Macrinus (Erizzo, p. 643; Ripa, p. 480); *Sicurtà*, Otho (Erizzo, p. 238; Ripa, p. 481); *Speranza*, Claudius (Erizzo, pp. 203-205; Ripa, p. 496); *Stagioni*, Antoninus Caracalla (Erizzo, pp. 625-626; Ripa, pp. 503-504); *Virtù heroica*, Gordianus (Erizzo, pp. 703-704; Ripa, p. 537); *Virtù heroica*, Geta (Erizzo, pp. 634-636; Ripa, p. 537); *Virtù heroica* („Herkules a válaszüton”, Geta érmével említve Erizzónál és Ripánál; Erizzo, pp. 634-635; Ripa, p. 537); *Virtù heroica* („A capitoliumi bronz Herkules-szobor”, Geta érmével említve Erizzónál; Erizzo, p. 634; Ripa, p. 538); *Virtù dell'animo et del Corpo*, Traianus (Erizzo, pp. 329-331; Ripa, pp. 538-539); *Virtù*, Lucius Verus (Erizzo, pp. 511-514; Ripa, pp. 539-540); *Vittoria*, Octavianus (Erizzo, pp. 112-122; Ripa, p. 546); *Vittoria navale*, Vespasianus (Erizzo, pp. 246-247; Ripa, p. 547); *Vittoria*, Vespasianus (Erizzo, pp. 252-253; Ripa, p. 548); *Vittoria*, Domitianus (Erizzo, pp. 266; Ripa, p. 548).

címszónál Cartari mitográfiája.<sup>49</sup> Van azonban egy olyan összefüggő szakasz az *Iconologiában*, ahol az Erizzo szövegrészek átvétele filológiailag is igazolható: a *Virtù heroica*, azaz *Hősi erény* négy címszavában, valamint utána a *Virtù dell'animo et del corpo* címszóban Herkules alakját taglalja Ripa. E címszavakban 5 olyan ábrázolás-típust lehet találni, amelyek Erizzónál is megjelennek konkrétan képként, vagy azok leírásaiban: 1. a „*Pihenő Herkules*”-szobor (*Farese Herkules*) Gordianus érmén; 2. a „*Herkules a Hesperidák kertjében*”-téma Geta érmén; 3. a „*Herkules a válaszáton*”-téma Geta érmével kapcsolatban Erizzónál és Ripánál; 4. a „*Capitoliumi bronz Herkules*”-szobor Geta érmével kapcsolatban Erizzónál, Ripánál külön címszóban; 5. a „*Herkules mint a test és lélek erénye*”-téma Traianus érmén Erizzónál és Ripánál.<sup>50</sup> A képek átvétele egyértelmű a 2. és 5. ábrázolási típusoknál, valószínű a felhasználás az 1. számúnál. A másik két esetben a szövegrészek szinte szó szerinti átemeléséről van szó. Elég itt a „*Herkules a válaszáton*”-témát felidézni, amely ugyan feltűnik Cartarinál,<sup>51</sup> de ha összevetjük Ripa sorait Erizzo vonatkozó részével, egyértelmű, hogy az *Iconologiába* az Erizzo-szakasz került be.<sup>52</sup>

Összegzőként elmondható, hogy a már elemzett és kiértékelt legfontosabb szöveges forrásokon túl akadnak más művek is, amelyek bizonyíthatóan szoros kapcsolatban állnak az *Iconologiával*, s jelentősen befolyásolták azt. Ilyenek az antik érmekeket taglaló kézikönyvek, amelyeknek mind illusztrációit, mind pedig egyes szövegrészeit beemelte Ripa a művébe. Sebastiano Erizzo *Discorsója* külön figyelmet érdemel, ugyanis az egyes ábrázolások átvételén túl számos helyen szorosabb filológiai kapcsolat is kimutatható a két szöveg között. Mindez megerősíti a Ripa forrásaival foglalkozó szakirodalom legújabb eredményeit. A kutatás feladata marad e kapcsolatok további elemzése, valamint a fent bemutatott numizmatikai tárgyú könyvek egymással való összevetése is.

<sup>49</sup> V. CARTARI: *i. m.* (1571), p. 481. Idézi: SAJÓ T.<sup>2</sup>: *i. m.* p. 217, 1j.

<sup>50</sup> Vö. 48. sz. jegyzet.

<sup>51</sup> Vö. V. CARTARI: *i. m.* (1571), pp. 370-373, aki részletesen leírja a történet forrásait, illetve irodalmi előfordulásait, pl. Danténál (*Divina Commedia, Purgatorio* XIX, 7-33). Erizzo forrása itt valószínűleg Cartari műve.

<sup>52</sup> “[...] Ercole essendo in giovenile età, dicesi che si trovasse in una solitudine, dove seco deliberando qual sorte di via dovesse prendere, o quella della virtù, overo quella de i piaceri, & havendo molto bene sopra di ciò considerato, si elesse la via della virtù quantunque ardua, & grandissima difficoltà.” C. RIPA: *i. m.* p. 537; “[...] scrivendosi ancora di Ercole, che essendo esso in giovenile età si ritirò in una solitudine, dove seco deliberando, qual sorte di vita dovesse prendere, ò quella della virtù, over quella de i piaceri, si dice, che havendo molto bene sopra cio considerato, si elesse la via della virtù.” S. ERIZZO: *i. m.* pp. 634-635.

*Buffagni Patrizia*  
**Az anyaság mítosza Giovanni Segantini és Gustav Klimt  
szimbolista műveiben**

Van valami rendkívüli abban, ahogyan a képek örömet szereznek. Olyan mintha a képeknek teste volna, sőt, mintha ezeket a testeket bőr fedné. Amikor a szem végigsimítja ezt a láthatatlan bőrt, a látás érzékén keresztül okoz örömet.<sup>1</sup>

A *Le Figaro* 1886. szeptember 18-i számának irodalmi mellékletében jelent meg a költő Jean Moreas *Le symbolisme* című cikke, amelyet a Szimbolizmus kiáltványaként szokás értelmezni. Egyes művészek már a 19. század hatvanas éveitől kezdve változást sürgettek a regnáló akadémizmussal, történelmi festészettel, de az impresszionizmussal szemben is. Új, összetettebb és kifinomultabb művészeti nyelvezetet dolgoztak ki, amelynek célja megragadni a láthatatlant, feltárni az emberi lélek mélységeit. Joséphin Péladan a következőképpen fogalmaz: „Láthatóvá kell tenni a láthatatlant, ez lehet a művészet egyetlen célja és értelme”<sup>2</sup>. A 19. és 20. század fordulóján új művészeti hullám söpört végig Európán, a jelenség nemzetközisége kézzel tapinthatóvá vált: a világkiállítások és szalonok lehetővé tették, hogy az új gondolatok, sőt maguk a művészeti alkotások is könnyen elérhetővé váljanak a kor művészei számára. A művészek azonos forrásokból merítettek: ilyenek Dante és Goethe művészete, Nietzsche és Shopenhauer esztétikája, Baudlaire versei és Wagner zenéje.

Dolgozatom célja az anyaság mítoszának feldolgozása Giovanni Segantini és Gustav Klimt szimbolista–szecessziós műveiben. Platón állítja először szembe a *mythos* mint fikció és a *logos* mint igazság koncepcióit. Mythos és logos közös tulajdonsága, hogy értelemmel kívánják megtölteni a körülöttünk lévő világot. Két különböző megértési kulcsot kínálnak egyazon valóság megismeréséhez. A mítosz nem más, mint művészet, irodalom, fikció, utánpótlás. A logikus vagy tudományos megközelítés ellenpontjaként értelmezhető. A pozitívista filozófiában való csalódás oda vezetett, hogy a valóságot a szimbólumok világán keresztül kívánták elérni a művészek.

A szimbólum az európai kultúra egyik legtöbbet vitatott témája. A szimbolizmus ezért különböző, de egymással összefonódó értelmezéseket kaphat: miszti-

---

<sup>1</sup> F. FERRARI: *La pelle delle immagini*. Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 52. (a szerző saját fordítása)

<sup>2</sup> M. J. PÉLADAN: *Művészetisten*. In: Pók Lajos (szerk.): *A szecesszió*. Gondolat, Budapest, 1972, p. 193.

kus-vallásos, álomképszerű vagy költői értelemben használható. A XIX. századi realizmussal szemben a szimbolista művészek a misztikus, a transzcendentális megmutatására törekednek. Gustave Moreau a következőképpen fogalmaz: „Csakis abban hiszek, amit nem látok és abban, amit nem érzékelek”<sup>3</sup>. A szimbolista alkotások gyakran az álomszerű értelmezést domborítják ki.

### **Álom és valóság**

A szimbolista művekben a cselekvés gyakran hiányzik, az érzelmek, az álom dominálnak. A cél a felszín alatti mélyebb valóság feltárása, az élet valódi értelmének kutatása. Aurier szerint a szimbolizmus a zene és a költészet anyagtalan valóságához hasonlóan az álmok és ideák nyelvén szól. Freud számára az álomfejtés az egyik legfontosabb eszköz az emberi mélylélekben lakozó mítoszok megértéséhez. A pszichoanalízissel közvetlen kapcsolat jött létre a kultúra és a pszichológia között. Freud szerint az álmok és a mítoszok nyelve azonos!<sup>4</sup> A mítosz pedig nem más, mint a tudattalan, az emberi lélek legmélyebb ösztöneinek megnyilvánulása. Hipnózis, álom, víziók, titkok, érzékiség mind a szimbolista művészek legfontosabb témái lesznek. Ezek a felfedezések pedig az egész 20. század művészetére hatással lesznek.

A szimbolista művészek gyakran az intuíción keresztül jutnak el a valósághoz. Bergson számára az intuíció a tudattalan képessége a problémák megoldásához, amely túlmutat a racionális gondolkodáson. A valóság azon oldalának megismeréséről beszél, amelyet nem érthetünk meg az ösztönös, intuitív megközelítés nélkül<sup>5</sup>. Croce a művészetet mint intuíció-kifejezést (*intuizione-espressione*) egymástól elválaszthatatlan párként írja le: nincs intuíció kifejezés nélkül és fordítva, nem beszélhetünk kifejezésről intuíció nélkül. Szerinte a művész birtokában van egy mélyebb és igazabb ráérzésnek, amelyhez azután hozzákapcsolja a megfelelő kifejezési formát. A művészet tehát a spiritualitás eszköze, hiszen kiindulópontja az emberi intuíció. A művészetnek pedig nem feladata a dolgok valóságtartalmáról ítélni, egyszerűen ki kell fejeznie azokat.

---

<sup>3</sup> *Simbolismo*. In: [www.wikipedia.org/wiki/Simbolismo](http://www.wikipedia.org/wiki/Simbolismo)

<sup>4</sup> *Sigmund Freud*. In: [www.wikipedia.org/wiki/Sigmund\\_Freud](http://www.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud)

<sup>5</sup> *Intuizione*. In: [www.wikipedia.org/wiki/Intuizione](http://www.wikipedia.org/wiki/Intuizione)

## Bécsi Szeecesszó – olasz Divizionizmus

A bécsi szeecesszó talán a legszervezettebb és nemzetközileg is a legismertebb a századforduló szimbolista-szeecessziós mozgalmi között. Ausztriában és Németországban a 19. század utolsó évtizedében, némileg késésben a nyugat-európai szimbolista mozgalmak születéséhez képest, hihetetlen erővel robbant ki a szeecesszó jelensége. 1887-ben egy csoport művész kiválik a hagyományos művész egyesületből, hogy forradalmian új szemléletet és formavilágot honosítsanak meg. Folyóiratuk a *Ver Sacrum*. 1898-tól saját házzal rendelkeznek, ahol Európa művészeinek legjava állít ki, Böcklin, Klinger, Puvis de Chavannes, Rodin, és Segantini<sup>6</sup>.

Az olasz helyzet megint más, a politikai egység megalakulása ellenére Olaszország erősen megosztott volt a 19. század végén gazdasági, társadalmi, kulturális és művészeti téren egyaránt. A kor fontos művészeti központjai, Párizs, London, München, Brüsszel vagy Bécs is csak részben hatottak a korabeli Olaszországra.<sup>7</sup> Az olasz festészeti divizionizmus viszont kifejezetten ennek a korszaknak a terméke: 1885 és 1915 között beszélhetünk róla. Legfontosabb képviselői: Gaetano Previati, Giovanni Segantini és Giuseppe Pellizza da Volpedo. Közöttük is Previati és Segantini kapcsolódnak jellemzően a szimbolista körökhöz. Segantini igen ismert és elismert művész német nyelvterületen. Az olasz divizionisták a francia neo-impresszionizmushoz közel álló technikát alkalmaznak, a színt elemekre bontják, komplementer színeket alkalmaznak és apró, hosszúkás ecsetvonásokkal dolgoznak. Misztikus, álomszerű hangulat, szinte természetfeletti fényben úszó tájak jellemzik ezeket a műveket.

## A nő és az anyaság

Vajon hogyan ábrázolják az anyaságot Klimt és Segantini? Mindkét művész életművében az élet titkának megértése ad motivációt az anyaság témájának feldolgozásához, és ehhez kapcsolódik azután az önéletrajzi motívum, amelyet főként Segantini esetében kell hangsúlyoznunk. Az anyaság természetes volta, az élet állandó megújulásáról festett alkotások szorosan kapcsolódnak a már vázolt

---

<sup>6</sup> B. GUIDI: *Simbolismo e Secessioni. La diffusione dell'arte idealista in Germania e Austria*. In: *Il Simbolismo da Moreau a Gauguin a Klimt*. Catalogo della mostra a cura di Genevieve Lacambre. Ferrara Arte Editore, Ferrara, 2007, p. 73.

<sup>7</sup> A. M. DAMIGELLA: *Il Simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale*. In: *Il Simbolismo da Moreau a Gauguin a Klimt*, i. m. pp. 51-62.

szimbolista-szeccessziós esztétikai törekvésekhez<sup>8</sup>. A várandós nő alakjának ábrázolása stilárisan is illeszkedik a hullámvonal által jellemzett szeccessziós formavilágba, vagyis a női alak díszítő motívummá is válik. Klimt életművében a nőkről festett képek igen fontos szerepet töltenek be, bátran állíthatjuk, hogy egyik központi témája. A nőiség anyai és érzéki oldala egyazon alakokban elevenedik meg szemünk előtt. Klimt műveiből a római Galleria Nazionale d'Arte Moderna képtárban őrzött *A nő három életkora* (1905) című kép az egyik legbeszédesebb. A természet ciklusai és az élet keletkezése központi motívumok. A képen egy fiatal, álomba szenderült „szekuláris Madonnát” láthatunk, amint alvó gyermeket tart az ölében<sup>9</sup>. Van valami regresszív a teljesen magába feledkezett anya képében, valami, ami a születés előtti időtlenséghez köthető. Mellette egy sokkal naturalisztikusabb formába öntött öreg nő ruhátlan alakja vetíti előre az emberi múlandóság, a gyermekre váró sors keserűségét. A fiatal nő a termékenységet, az öreg nő felfújódott hasa a meddőséget jelképezi. A kép jobb oldalát az álom, a bal oldalát az álom lehetetlensége jellemzi. A három alak keretezéseként a „teremtés magmáját” jelképező geometrikus és amorf formákban örvénylő arabeszket és virágmotívumokat látunk.<sup>10</sup> A víz-motívumot mint minden élet forrását értelmezhetjük. A szépség múlandóságának, az élet és halál körforgásának allegóriája ez. A kép Klimt elegáns allegóriái közül való, a híres „arany korszakából”. A szerelem és a halál elválaszthatatlan kötelékét festi meg a művész, mintha a Botticelli *Florájához* hasonlító, álomba szenderült nőalak a halhatatlanság egyetlen lehetőségére, az élet fennmaradására és a reményre utalna.<sup>11</sup> Az élet és halál kettősségének témája Nietzsche és Shopenhauer filozófiájából is származtatható. Figyelemre méltóak Klimt várandós nőkről készült képei: a *Remény I.* (1903) és a *Remény II.* (1907-1908), amelyek témája a maga naturalisztikus valójában már önmagában is újszerű volt a 20. század elején. A képek tabutémákat feszegettek, ezért a korabeli Bécsben Klimt nem is állította ki őket nyilvánosan. Különösen a *Remény I.* figyelemreméltó: magába foglalja a nőiség kettős lényegét: az áldott állapotban lévő nő szemünkbe néz, érzéki és egyben védelmező, anyai az alakja. Az átalakulás, a metamorfózis is megjelenik a női test átalakulásán keresztül. Körülötte allegorikus figurák egészítik ki a kompozíció

<sup>8</sup> A. COMINI: *Fantastic Art in Vienna*. Knopf, New York, 1978, p. 15.

<sup>9</sup> G. FLIEDL: *Gustav Klimt. The World in Female Form*. Taschen, Köln, 1994, p. 120.

<sup>10</sup> L. CAPODIECI: *Gustav Klimt, le tre età della donna*. In: *Il Simbolismo da Moreau a Gauguin a Klimt*, i. m. p. 138.



többsikú mondanivalóját, a halál motívum, az élet múlandósága itt a vészjósló asszonyfejek és a halálfej formájában van jelen. A művész személyes interpretációját adja az Eros/Thanatos ellentétnek. A nő teste, hullámos alakja ornamentika is egyben, de az ősi női princípium, a víz hullámozása, az élet bölcsőjének szimbolikája is megjelenik. Ehhez a körhöz tartozik még a *Danaé* (1907-1908), ahol megint csak a fogantatás időtlen pillanatát ragadja meg Klimt. Danaé alakja ismét teljesen magába fordul, lehunytt szemmel ábrázolja őt Klimt, álomba szenderülve. Érzelmek titokban maradnak a néző előtt, alakja egy végtelen pillanatot elevenít meg.

### Gonosz anyák

Klimt imént leírt allegóriáival szemben az anyaság mítosza egyedi jelleggel jelenik meg Segantini művészetében. A *Gonosz anyák* (1891), illetve az *Élet anyyala* című műveken keresztül érthetjük meg Segantini anyaságról vallott nézeteit. Luigi Illica *Nirvana* című verse inspirálta a művészt a *Gonosz anyák* ciklus megfestésekor. Ezek a képek az anyaságot elutasító nőkről szólnak.

Nagyapámat mélyen megfogta Luigi Illica *Nirvana* című verse. Ebben a versben a visszatartott anyaságról esik szó, hosszú bűnhődésükről a megváltás érdekében. Innen eredeztetetők tehát első szimbolista művei. Mindig is elítélte azokat a nőket, akik csak saját örömmel foglalkoznak, és 1891-es *Hiúság* (*Castigo delle lussuriose*) című művében kifejezésre is juttatta ezt: két összetekeredett testű nő, a légből kifeszítve egy meddő, kietlen tájban bolyong. Három évvel később a *Gonosz anyákban* (*Cattive madri*) Illica teljes művét vászonra vitte, a büntetéstől egészen a megbocsátás elnyeréséig: a fák kivirágozhatnak az anyaság elfogadásával és az anya elnyeri gyermeke megbocsátását.<sup>12</sup>

A választott téma a művész hányattatott gyermekkorára is visszavezethető. Segantini korán elveszítette édesanyját, és édesapja is elhagyta. Édesanyja ezért múzsája lett és róla a következőképpen fogalmaz önéletrajzában: „Emlékszem még édesanyámra. [...] Lelki szemeimmel újra látom magas alakját. Szép volt, szebb a hajnalnál, olyan, mint a tavaszi napnyugtá”<sup>13</sup>.

A *Hiúság* színvilága a kék, a szürke és a fehér árnyalataiban úszik, különleges, meddő táj jelenik meg a szemünk előtt, amelyet a festő elsősorban a színek segítségével érzékeltet. A két nő lelke mintha lebegne, a háttérben a szigorú, havas alpesi táj. Segantini számára az Alpok állandó spirituális élményt jelentett. A

<sup>12</sup> Részlet Gioconda Leykauf-Segantini, a művész unokája és P. C. Della Ferrera beszélgetéséből, amely megjelent: P. C. DELLA FERRERA: *La vicenda umana di Giovanni Segantini*. In: uő (szerk.): Giovanni Segantini. Luce, colore, lontananza e infinito. BPS, Sondrio, 2003, p. 10.

<sup>13</sup> F. MONTEFIORE: *Da Livigno a Majola, motivi valtellinesi nella biografia artistica di Giovanni Segantini*. In: P. C. Della Ferrera (szerk.): i. m. p. 32.

hegyvidék a maga ünnepélyes csendjével, a hó vakító fehérségével misztikus, szinte földöntúli helyszín. A fény Segantini számára misztikus elem, a világban az isteni jelenlét manifesztálódása. Az álomszerűség itt is igen jellemző motívum. Segantini meggyőződéssel vallotta, hogy a nő legfőbb szerepe az életben az anyaság. Így szerinte azokra a nőkre, akik elvetették gyermeküket, bűnhődés vár. A *Gonosz anyák* központi alakja szenvedélyesen egy fa köré csavarodik, szimbolikusan köldökszinórhoz hasonlít, amely összeköti az anyát a gyermekkel. A fa egyben életfaként is értelmezhető, és mint ilyen, tavasszal újjászületik, magában hordozva a megbocsátás lehetőségét és az új életet azok számára, akik megbánják vétkeiket. Segantini meggyőződése vallásos és metafizikai gondolatokból táplálkozott: Szűz Mária szentsége és a természetben gyökerező termékenység, az állandó megújulás lehetősége foglalkoztatták.

A korai reneszánsz hatását figyelhetjük meg az anya és gyermeke gúla-kompozícióban az *Élet angyla* (1894) című képen. Itt sem hiányoznak a szimbolikus utalások: az óriási nyírfa, amelyen anya és fia ölelik egymást: az élet allegóriája ez, mintha Szűz Máriát látnánk a kis Jézussal. Az *Élet angyla* című kép fordulópont Segantini művészetében, az eddigi naturalista természetfelfogás itt misztikus szimbolista színezetet ölt<sup>14</sup>.

A szimbolista művészek egyik legfontosabb célja a lélek megérintése, az érzelmvilág és a külső valóság közötti átmenet megteremtése.

A műalkotást tehát ilyesformán lehetne megmagyarázni: a legbensőségesebb vallomás, amely egy emlék, tapasztalás vagy egy jelenség ürügyén nyilatkozik meg, és – a kiváltó októl elszakadva – önmagában is megáll. Az, ami a műalkotás önállóságát adja: a szépség. Minden műalkotással valami új, egy dologgal több születik a világra. [...] Mivel a művészek (gyökereikkel) mélyebbre nyúlnak le minden születés melegébe, [...] egyedül ők azok, akik vallomást tehetnek arról, amiről a többieknek csak burkolt kérdéseik vannak.<sup>15</sup>

Kíváncsiak-e ennél többet egy műalkotástól? Klimt és Segantini művészete pedig minden bizonnyal megérinti lelkünket.

## Bibliográfia

BELLI, G. – QUINSAC, A. P.:

1999. *Segantini, la Vita, la Natura, la Morte, disegni e dipinti*. Skira, Milano.

---

<sup>14</sup> B. STUTZER: *Giovanni Segantini: un precursore dell'arte contemporanea*. In: P. C. Della Ferrara (szerk.): i. m. p. 18.

<sup>15</sup> R. M. RILKE: *Jegyzetek a művészetről*. In: Ver Sacrum, 1898; Hajnal Gábor fordítása in: Pók Lajos (szerk.): A szecesszió. Gondolat, Budapest, 1972, pp. 326-331.

- BIANCO, C.:  
    *Benedetto Croce, arte, intuizione, espressione*. In: [www.filosofico.net](http://www.filosofico.net)
- CARLUCCIO, L.:  
    1969. *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti*. Galleria civica d'arte moderna, Torino.
- COMINI, A.:  
    1978. *Fantastic Art in Vienna*. Knopf, New York.
- DELLA FERRERA, P. C. szerk.:  
    2003. *Giovanni Segantini Luce, colore, lontananza e infinito*. BPS, Sondrio.
- FERRARI, F.:  
    2003. *La pelle delle immagini*. Bollati Boringhieri, Torino.
- FLIEDL, G.:  
    1994. *Gustav Klimt. The World in Female Form*. Taschen, Köln.
- LACAMBRE, G.:  
    2007. *Il Simbolismo da Moreau a Gaughin a Klimt. Catalogo della mostra a cura di Genevieve Lacambre*. Ferrara Arte Editore, Ferrara.
- PÓK L.:  
    1972. *A szecesszió*. Gondolat, Budapest.
- SEGANTINI, G.:  
    1977. *Testo biografico*. Trento.

Székelly Miklós

## Magyar művészet Olaszországban 1902-1911 között az olasz kritika tükrében

Jelen írás az 1902-es torinói iparművészeti kiállítás, az 1906-os milánói világkiállítás és az 1911-es torinói-római világkiállítás magyar pavilonjai és kiállításai alapján mutatja be a 20. század eleji magyar művészet olaszországi értékelését.

A világkiállítások a rendező államok számára nem csak a nemzetközi, hanem a hazai közvélemény előtt is fontos bemutatkozási lehetőségnek számítottak. A függetlenség okozta önazonossági problémákkal küzdő olaszok számára ez a kérdés még hangsúlyosabb volt. Mario Ceradini építész 1890-ben feljegyezte, hogy a modern nemzeti építészet hiánya fájó pontjává vált az olasz egység felett érzett nemzeti örömmel.<sup>1</sup> A legjelentősebb kérdés a régi korok építészetéhez fűződő viszony volt. A progresszív olasz kritikát megszemélyesítő Alfredo Melani így írta le a historizáló tendenciákat: „Már olyan sokszor hallottuk, hogy a múlt a jövő mestere. De mi eltökélten hiszünk abban, hogy a múlt nem rejt számunkra semmit.”<sup>2</sup> A *L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali* folyóiratot kiadó Giovanni Sacheri szerint: „legjobbaink a múlt tanulmányozásának szentelik magukat, és teljesen elvesznek benne.”<sup>3</sup>

A 19. század utolsó évtizedeinek olasz építészetkritikáját vizsgálva azonban nem szabad megfeledkeznünk a történelmi stílusok feltámasztását propagáló irányzat jelentőségéről sem. Ennek legismertebb képviselője Camillo Boito volt, állásfoglalásáról mindennél többet elárul az a tény, hogy az olasz építészet jövőjéről szóló írása (*Sullo stile futuro dell'architettura italiana*) az olasz középkori építészetet bemutató könyvében (*Architettura del Medio Evo in Italia*) jelent meg 1880-ban. Az 1890 és 1911 közötti időszak olaszországi efemer építészetére éppen ennek a két irányzatnak a látványos küzdelme nyomta rá bélyegét.

Az új művészet szószólója az 1895-ben az angol *Studio* mintájára alapított *Emporium* folyóirat és szerkesztője, a progresszív szellemű kritika vezére, Vittorio Pica volt.

---

<sup>1</sup> RICHARD A. ETLIN: *Modernism in Italian Architecture. 1890-1940*. The MIT Press. Cambridge-Massachusetts-London, 1991, p. 5.

<sup>2</sup> R. A. ETLIN: *i. m.* p. 6.

<sup>3</sup> R. A. ETLIN: *i. m.* p. 12.

Az 1902-es torinói Első Modern Díszítőművészeti Kiállításra meghívást kaptak a főbb európai országok iparművészei és művészeti intézményei. A kiállításra olyan köztéri és lakberendezési tárgyakat fogadtak be, „amelyek határozott irányt szabnak meg az esztétikai megújulás irányába.”<sup>4</sup> A historizáló műveket, „a régi stílusok egyszerű utánzatait” nem fogadták el<sup>5</sup> (1. ábra).

A torinói kiállításról beszámoló Vittorio Pica-féle kötet a magyar részlegről szóló rész felütéseként úgy fogalmaz, hogy a bécsi hatástól elkülönülő művészetük miatt „a magyaroknak igazuk volt abban, hogy saját részlegükben akartak bemutatkozni.”<sup>6</sup> A magyar anyaggal kapcsolatos rendszeresen visszatérő történelmi toposzok a keleti (ázsiai) eredet, a középkori művészet (elsősorban az ötvösség) és a Mátyás-kori reneszánsz művészeti eredményeinek, valamint ezek századeleji művészetre gyakorolt hatásának bemutatása volt. Pica jellemzését átvéve az olasz műkritikusok nagy többsége a két ország közötti történelmi és művészeti kapcsolatok bemutatását állandó toposzá lényegülve alkalmazta a 20. század első évtizedeinek magyar művészettel foglalkozó kritikáiban.<sup>7</sup> A történelmi toposzok segítségével felépített, évszázadokon átívelő kapcsolat jó alapot szolgáltat arra, hogy az olasz közvélemény bátorítást kapjon az ország történelmi egysége utáni művészeti és kulturális pangásból, terméketlenségből való kilábalásra. A történelmi kapcsolatok felidézésével a magyar alkotások esztétikájában a múltból merítő eredetiség értékét tudták felmutatni.

### **Az 1906-os milánói világkiállítás**

A milánói világkiállítás szervezőbizottsága a Torinóban kialakult szemléletet folytatva a következő igen szigorú pályázati szempontokhoz kötötte a megjelent: az iparművészet bármely területéről csak eredeti műveket fogadtak el, kizárták a régi idők stílusainak szolgai utánzatait.

A történelmi művészeti hagyományok megszállottjának számító Ugo Ojetti a világkiállítások szükségleteinek leginkább megfelelni tudó építésznek tartotta az épületek tervezésével megbízott Sebastiano Locatit. Alfredo Melani, a nagy olasz építészkritikus óvatosabban fogalmazott ezzel kapcsolatban. Az olasz nemzeti stílus szempontjából az „óvatos modernizmust” tartotta a megfelelő útnak, ez

---

<sup>4</sup> *Première Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes Turin 1902. Règlement Général.* p. 1.

<sup>5</sup> *Uo.*

<sup>6</sup> VITTORIO PICA: *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902.* Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1903, p. 235.

<sup>7</sup> *Uo.*

pedig a szecesszió és a klasszikus mediterrán építészet értő párosítását jelentette. Locati építésze tehát egyfajta „visszatérés volt a rendhez”, munkái révén a hagyományos építészeti nyelv továbbgondolása került ismét előtérbe.<sup>8</sup>

A Milánóban felépített rombusz alakú magyar kiállítótér központi tengelye mentén Maróti Géza reprezentatív termei sorakoztak (2. ábra). Maróti kiállítótere kilenc termet, ezeken belül húsz enteriőrt és három folyosót foglalt magába. A központi tengely mentén balra elhelyezett iparoktatási és jobbra található háziipari részt Faragó Ödön tervezte (3. ábra). Maróti helyiségei ünnepélyesek és díszesek voltak, kitűnően megfelelve a reprezentáció követelményeinek. Zsenialitása abban érhető tetten, hogy az ideiglenességet tükröző pavilonok helyett állandó rendeltetésű építmény benyomását tudta elérni.<sup>9</sup> Pont ennek volt köszönhető, hogy milánói és velencei munkássága nagy hatással volt az 1906-ot követő évek olaszországi kiállítási enteriőrjeire. A faenzai Torricelli és a vicenzai iparművészeti kiállítás pavilonja egyaránt a milánói magyar pavilon és a nem sokkal ezután szintén Maróti tervei szerint felépült velencei Magyar Ház motívumait és szerkezeti kialakítását követte.<sup>10</sup>

A magyar iparművészet sikerének három fontos összetevője volt: 1) a sereg-szemlére bocsátott művek magas művészi színvonala, 2) a valóban gondos és szakszerű válogatás, 3) a külföldi kritika dicsérő beszámolóí. Az összes jelentős olasz szakfolyóirat beszámolt a magyar kiállításról, nem egy esetben a többi ország hasonló témájú kiállításáról összességében kevesebbet, vagy ugyanannyit írtak, mint a magyar anyagról. A milánói magyar pavilon és kiállítás olaszországi recepciójának megértéséhez fontos adalékot jelent az a tény, amelyet Maróti Géza emlékirataiban<sup>11</sup> olvashatunk. Az építész ebben megemlékezett arról, hogy jó barátság fűzte a kor híres olasz kritikusaihoz: Ugo Ojettihez, Alfredo Melanihoz, Vittorio Picához, Camillo Biotóhoz, Antonio Fradelettóhoz, Conte Grimanihoz.

Az iparművészetre és díszítőművészetre specializálódott olasz folyóirat, az *Arte italiana decorativa e industriale*<sup>12</sup> 1906-os száma Pietro Chiesa tolmácsolá-

<sup>8</sup> MARIA CRISTINA BUSCONI: *Milano 1906. "Esposizione Universale Internazionale"*. In: uő: *Esposizioni e stile nazionale*. Alinea, Firenze, 1990, p. 209.

<sup>9</sup> ÁCS PIROSKA: *Maróti Géza pavilonművészete*. In: *Pavilon*. OMvH, Budapest, 2001, p. 100.

<sup>10</sup> ZAMBRA ALAJOS: *A veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó*. Magyar Iparművészet, 1907/4, pp. 153-154.

<sup>11</sup> *Maróti Géza emlékiratai. Milánói kiállítás*. In: *Lapis Angularis IV. Építészeti Múzeum*, Budapest, 2002, p. 17.

<sup>12</sup> PIETRO CHIESA: *L'arte decorativa nella esposizione di Milano. Ungheria*. *Arte italiana decorativa e industriale*, 1906/IX, pp. 69-75.

sában hat oldalon keresztül foglalkozott a magyar kiállítás bemutatásával, míg az összes többi nemzet anyagára a június és november között megjelent lapszámokban általában csupán két-három oldalt szentelt a lap.

A szintén elismert olasz nyelvű művészeti folyóirat, az *Emporium*<sup>13</sup> Vittorio Pica elismerő kritikáját közli 20 oldal terjedelemben, ami nagyságrendileg meg egyezik a lap korábbi számában az összes többi nemzet iparművészeti kiállításának együttes bemutatásával.

A milánói világkiállítás hivatalos kritikusa, Ugo Ojetti szintén Maróti olasz baráti köréhez tartozott.<sup>14</sup> Ojetti beszámolójában<sup>15</sup> az iparoktatási részleget külön kiemeli és méltatja: „Láthatóak továbbá a különböző állami ipari oktatási intézmények bemutatói, különösen az aradi és kolozsvári iskolák szolgálnak továbbra is világos és értelmes bizonyítékaul ennek a módszernek [ti. az iparművészeti oktatásnak] az érdemeiről.”<sup>16</sup> Jelentős iparművészeti anyagot csak Magyarország, Franciaország, Ausztria és Belgium állított ki, ezek közül iparoktatási szempontból hazánkon kívül csak Belgium bemutatója volt szakmai szempontból kiemelkedő. A magyar háziipari bemutató a maga kategóriájában, méreteit tekintve egyedülálló volt, hatása nem is maradt visszhangtalanul: „A háziiparnak és művészetnek Magyarországon számtalan és nagyon látogatott tanító és terjesztő intézménye van. Ezért van aztán, hogy a műipar behatolt az életbe, a hagyományokba, a nemzeti közhasználatba”<sup>17</sup> (4. ábra).

A *Corriere della Sera* tudósítója szerint a magyar iparművészet gyors fejlődése az országban működő számos és magas színvonalú művészeti és rajzoktatási intézménynek köszönhető. A tudósítás további részében a szerző példaként állítja az olasz iparművészeti élet szereplői elé a magyarországi oktatási intézmények és a gyártulajdonosok között meglévő kitűnő kapcsolatokat is.<sup>18</sup>

Az olaszok számára fontos szempontokat, azaz az eredetiséget és a múlt értő alkalmazását emeli ki Ugo Monneret de Villart beszámolója:

Pillanatig se gondolnak arra, hogy modern művészetet akarván teremteni, a múlttal szakítsanak, a nemzeti hagyományokat félrevessék és művészetüknek a formákkal játszó akrobatái legyenek, és a művészetek legkülönbözőbb ismeretlen mezőire elkalandozzanak. A

<sup>13</sup> VITTORIO PICA: *L'arte decorativa all'esposizione di Milano. La sezione ungherese*. Emporium, 1906/VIII, pp. 82-102.

<sup>14</sup> UGO OJETTI: *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*. Fratelli Treves, Milano, 1906, pp. 77-116.

<sup>15</sup> U. OJETTI: *i. m.* p. 77.

<sup>16</sup> U. OJETTI: *i. m.* p. 109.

<sup>17</sup> *Il secolo*. 1906. május 4. p. 4.

<sup>18</sup> *Corriere della Sera*. 1906. április 25. p. 4.

hagyományos formákat jól tudják a mai szükségletekhez alkalmazni. [...] Valóban ez az egyetlen törvény, amit minden iparművésznek követnie kell, ha meg akar újulni.<sup>19</sup>

### Torinó-Róma 1911

Az „Új Olaszország” 50 éves évfordulójának megünneplésére 1911-ben természetesen az építészet tűnt a legalkalmasabb eszköznek. A pavilonokat három nagy történelmi korszak, a klasszikus antik római, a reneszánsz (illetve barokk), valamint az olasz állam létrejöttének és a nemzeti felkelés (Risorgimento) korának építészeti stílusában tervezték.<sup>20</sup> Az egyes nemzetek saját maguk tervezte épületekben tartották meg bemutatóikat. A kiemelt helyen fekvő, reprezentatív pavilonok között találjuk a házigazda olaszok építményei mellett Oroszország, Ausztria, Franciaország, az Egyesült Államok, Németország és Magyarország pavilonjait, melyek nagyobb része az adott ország legjellegzetesebb építészeti stílusában született meg. A római magyar szépművészeti pavilon Hoepfner Guido és Györgyi Géza pályadíjas terve szerint készült. A Rómában felépített pavilon eredeti tervváltozata magyar népi szecessziós stílusú épületet mutat, Kós Károly és Zrumeckzy Dezső építészetének hagyományában (5. ábra). A tervek megváltoztatása után felépített pavilonépület monumentális, eklektikus tömbje a római építészet hagyományait követte. A kevés ránk maradt információból is megállapíthatjuk, hogy a Hoepfner–Györgyi páros kevésbé ismert római pavilonja építészeti invencióit, funkcionalitását, valamint a világkiállítás mint műfaj által felvetett építészeti kérdésekre – esztétikai kvalitás, téralakítás és szerkezeti invenció – adott magas szintű megoldásait tekintve méltó párja a jól ismert 1906-os milánói és az 1911-es torinói magyar pavilonoknak (6. ábra).

A képzőművészeti kiállítás mellett egy kisebb, 102 műalkotást bemutató történelmi tárlat mutatta be a magyar-olasz kapcsolatokat Attila korától az 1848-as forradalomig.<sup>21</sup> A római magyar képzőművészeti kiállítás a 20. század második évtizedének egyik legjelentősebb magyar festészeti bemutatója volt külföldön, az 1915-ös San Francisco-i világkiállítás képzőművészeti anyaga mellett.

A torinói kiállítási épületek döntő többsége az előre meghatározott neorokokó stílusban készült. A római pavilonok a nemzeti múlt stílusainak felértékelődéséről tanúskodnak, ugyanez a tendencia Torino és Juvara viszonyában helyi szinten is

<sup>19</sup> *La Perseveranza all'Esposizione del 1906*. 1906. június 24.

<sup>20</sup> M. C. BUSCIONI: *i. m.* p. 224.

<sup>21</sup> *Esposizione Internazionale Roma 1911. Mostre retrospettive. Ungheria*. Pátria, Budapest, é. n. Valószínűleg ugyanebben a pavilonban helyezték el a történelmi bemutatót is.



megfigyelhető volt, hiszen a pavilonok Torino történelmi múltjának legfényesebb időszakára, a Savoyai-ház virágkorára és annak leghíresebb építészére utaltak.

Az épületegyüttest azonban a kritikusok nagy része száraznak és élettelennek tartotta. Pasquale di Luca az *Emporium* hasábjain megjelent kritikai elemzésében elismerte, hogy az építőművészet területén az 1911-es világkiállítás keretében sem Torinóban, sem Rómában nem született semmilyen érdemleges újítás.<sup>22</sup> Ezt a sommás megállapítást erősíti meg Alfredo Melani is, aki főleg a pavilonok egyhangúságát emelte ki.<sup>23</sup> Az 1902-es kiállítás kapcsán a D'Arancio *liberty* stílusú pavilonjait méltató Enrico Thovez csak ennyit jegyzett meg keserűen a neorokokó épületekkel kapcsolatban: „[...] örvendezhetnek a modern stílus követőinek és megújítóinak az ellenségei, mert ez a kiállítás visszavezetett minket a húsz évvel ezelőtti boldog eklekticizmushoz.”<sup>24</sup>

Magyarország részvételét a torinói ipari kiállításon politikai és gazdasági okok egyaránt indokolták tették. A pályaművek közül Tőry Emil, Pogány Mór és Györgyi Dénes közös tervét fogadták el.<sup>25</sup> A tervezők szándéka az volt, hogy a magyar építészet hagyományait ötvözzék a modern építészet eredményeivel, fontosnak tartották

összeszedni az ősmagyar emlékekből azt a keveset, ami megmaradt és ezt a modern építészet technikájával felfrissítve vinni a világ elé. Igazi magyar keretet adni a nyugatra vetődött keleti nép kultúrájának, iparának, mezőgazdaságának bemutatásához.<sup>26</sup>

A pavilonban a kiállítás ipari és urbanisztikai tematikájának megfelelően Budapest történetét, a Fővárosi Közmunkák Tanácsa által végzett városfejlesztést, a főváros által üzemeltetett oktatási, kulturális és közjóléti intézményeket mutatták be (7. ábra). Török szerint

a magyar pavillon a kiállítási építészetnek hatalmas haladását is mutatja, mivel magában az alaprajzi megoldásban a célszerűség mellett már bizonyos dekoratív erő nyilatkozik meg, melyben okozati összefüggésben vannak a reprezentációs és kiállítási helyiségek.<sup>27</sup>

Az építészek végezték a belső díszítés, az installáció és az ingóságok tervezését is.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> PASQUALE DE LUCA: *L'Arte all'Esposizione di Torino*. Emporium, 1911/XXXIV, p. 272.

<sup>23</sup> ALFREDO MELANI: *Some notes on the Turin International Exhibition*. The Studio, 1911, p. 288.

<sup>24</sup> Idézi: *Magyar részvétel Olaszországban 1902-1911 között*. In: Sinkovits Péter (szerk.): *Magyar művészet a velencei biennálén*. Új művészet könyvek, Új Művészet Alapítvány, Budapest, 1995, p. 35.

<sup>25</sup> *Magyar Építőművészet*. 1910/6, p. 55.

<sup>26</sup> *Olaszország 1911 évi kiállításai*. In: Gelléri Mór: *Újabb kiállítások*. Budapest, 1915, p. 40.

<sup>27</sup> TÖRÖK GYULA: *A turini világkiállítás magyar háza*. Pátria, Budapest, 1912, p. 10.

<sup>28</sup> TÖRÖK GY.: *i. m.* p. 14.

A magyar pavilonnal foglalkozó külföldi kritikák általában a magyarság keleti nomád eredetére utaló, bizánci díszítő stílusát emlegető toposzokat soroltak, amelyeket már az 1906-os milánói magyar anyaggal kapcsolatban is gyakran emlegettek. Csak a torinói pavilonokkal szemben éles kritikát megfogalmazott Melani<sup>29</sup> írásában olvashatjuk a siker titkát: egyedül a torinói magyar pavilon tervezői igyekeztek a nemzeti stílus kérdését nem pusztán historizáló szempontból vizsgálni, hanem azt a modern építészet eredményeinek és legújabb törekvéseinek figyelembe vételével átértelmezni. Melani pozitív kritikája érthető annak a több mint két évtizednyi szellemi küzdelemnek a fényében, amely a múltba forduló és a modern építészeti eredményeket felhasználó tendenciák képviselői között zajlott Olaszországban. Az organikus pavilon megtestesítette a progresszív olasz építész-kritika két fontos értékelési szempontját, a képzeletet és az eredetiséget. (8. ábra) Melani ugyan egyértelműen a magyar pavilont ítélte a kiállítás *clou*-jának, vagyis gyöngyszemének. Sorai között kiolvashatjuk azt a ki nem mondott elismerést is, amelyet a két évtizednyi progresszív olasz építészeti problematikára adott mesteri magyar válasz keltett benne. Tőry és Pogány műve a maga organikus egységével felmutatta mindazokat az erényeket, amelyeket a modern építészettől Olaszországban is elvártak. Benne volt a mindennapi élet praktikussága, a részletformák változatosságát egésszé összefogó organikus építészeti formanyelv, a kiállított tárgyak és az azoknak otthont adó épület egysége, a karakteres nemzeti építészet és a modern építő és díszítő elemek összhangja.

## Bibliográfia

ÁCS PIROSKA:

2001. *Maróti Géza pavilonművészete*. In: Pavilon. OMvH, Budapest.

BUSCIONI, MARIA CRISTINA:

1990. *Milano 1906. "Esposizione Universale Internazionale"*. In: uő: *Esposizioni e stile nazionale*. Alinea, Firenze.

CHIESA, PIETRO:

1906. *L'arte decorativa nella esposizione di Milano. Ungheria*. In: *Arte italiana decorativa e industriale, 1906/IX*.

*Corriere della Sera*. 1906. április 25.

DE LUCA, PASQUALE:

1911. *L'Arte all'Esposizione di Torino*. In: *Emporium, 1911/XXXIV*.

---

<sup>29</sup> A. MELANI: *i. m.* pp. 289-290.

*Esposizione Internazionale Roma 1911. Mostre retrospettive. Ungheria.* Pátria, Budapest.  
é. n.

ETLIN, RICHARD A.:

1991. *Modernism in Italian Architecture. 1890-1940.* The MIT Press, Cambridge-Massachusetts-London.

GELLÉRI MÓR:

1915. *Olaszország 1911 évi kiállításai.* In: uő: Újabb kiállítások. Budapest.

*Il secolo.* 1906. május 4.

*La Perseveranza all'Esposizione del 1906.* 1906. június 24.

*Magyar Építőművészet.* 1910/6.

*Magyar részvétel Olaszországban 1902-1911 között.* In: Sinkovits Péter szerk.: Magyar művészet a velencei biennálén. Új művészet könyvek, Új Művészet Alapítvány, Budapest, 1995.

*Maróti Géza emlékiratai. Milánói kiállítás.* In: Lapis Angularis IV. Építészeti Múzeum, Budapest, 2002.

MELANI, ALFREDO:

1911. *Some notes on the Turin International Exhibition.* The Studio.

OJETTI, UGO:

1906. *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni.* Fratelli Treves, Milano.

PICA, VITTORIO:

1906. *L'arte decorativa all'esposizione di Milano. La sezione ungherese.* In: Emporium, 1906/VIII.

PICA, VITTORIO:

1903. *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902.* Istituto italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

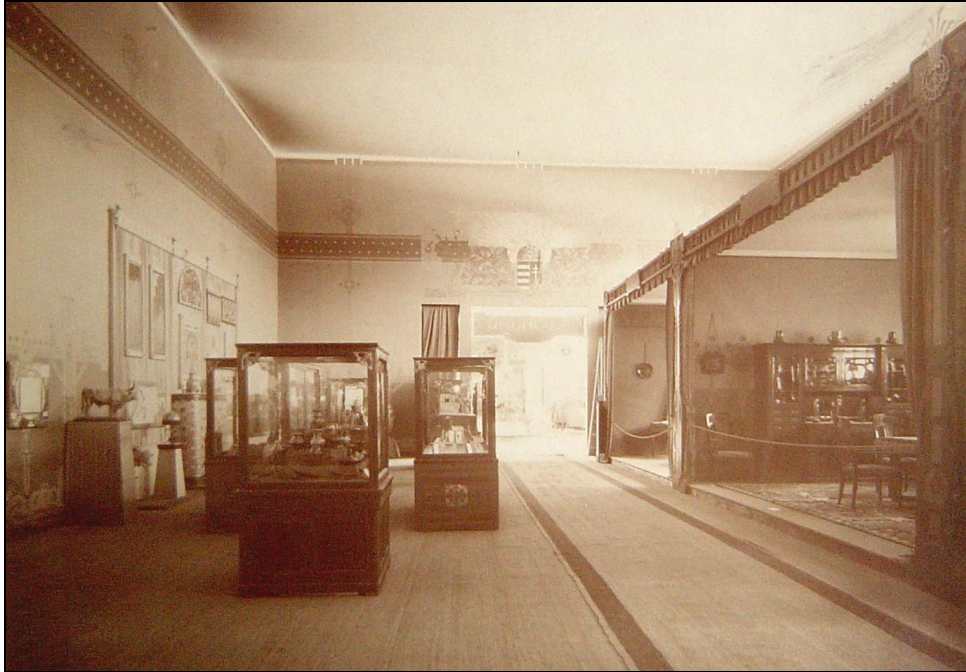
*Première Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes Turin 1902. Règlement Général.* 1902.

TÖRÖK GYULA:

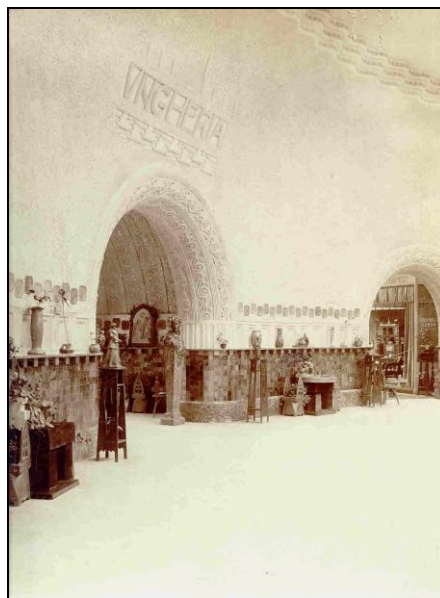
1912. *A Turini világkiállítás magyar háza.* Pátria, Budapest.

ZAMBRA ALAJOS:

1907. *A veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó.* In: Magyar Iparművészet.



1. ábra: A magyar osztály részlete. 1902. Torinó.



2. ábra: A Maróti-féle előcsarnok részlete. 1906. Milánó.

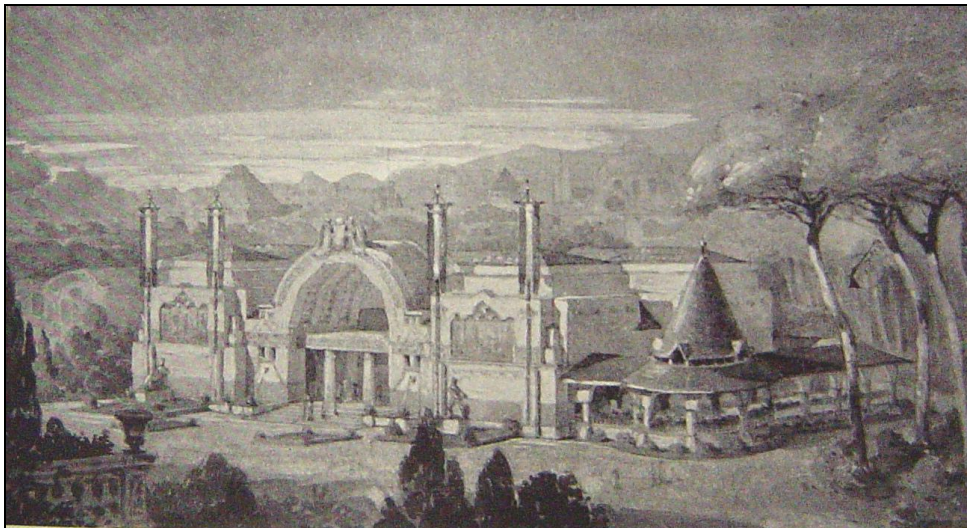


3. ábra: A művészeti oktatási intézetek kiállítása. 1906. Milánó.



4. ábra: A háziipari kiállítás. 1906. Milánó.





5. ábra: A tervezett pavilon. 1911. Róma.



6. ábra: Az elkészült római pavilon. 1911. Róma.



7. ábra: A Töry-Pogány tervezte pavilon belül. 1911. Torinó.



8. ábra: A torinói pavilon főbejárata. 1911. Torinó.

# Filozófia





*Radnóti Judit*

## **A mítosztalanítás mítosza A gyenge etika paradoxonja**

Vége a századnak, amely Isten halálát és a filozófia végét hirdette. A posztmetafizika<sup>1</sup> korában isten támad föl. Gianni Vattimo filozófiáját vizsgálom, azt a gondolkodásmódot, amely Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer és Luigi Pareyson nyomán újragondolva a hermeneutikát, „gyengének” definiálja magát és etikai következtetésekig jut el. Dolgozatomban az foglalkoztat, miért, hogyan és milyen etika épülhet hermeneutikai alapvetésekre: a dialógus-struktúra, a megismerés interpretatív jellege és a szeretet alapköveire. Vattimo etikáját gyenge etikának nevezem, és azt állítom, hogy ez a hermeneutikai elveken a szeretet értékére épülő gyenge etika egy újabb mítosz, melynek értéke éppen abban áll, hogy ezt tudja magáról.

Általában véve a gyenge gondolkodás lényegi jellemzőjének látom, hogy a dialógus nyitottságát fogadja el nem csak az emberek közötti kommunikáció, de az igazság keresése alapvető kategóriájának is. A dialógust gadameri értelemben használok, ahogyan azt Rorty és Vattimo is értik, vagyis csak azt a párbeszédet tekintem dialógusnak, melyben a dialogizáló felek azzal a nyitottsággal vesznek részt, mellyel vállalják a kockázatot, hogy az interakció során eredeti álláspontjuk megváltozik.

[...] minden igazi beszélgetéshez hozzátartozik, hogy a másikra odafigyelünk, szempontjait valóban engedjük érvényesülni, s annyiban bele is helyezkedünk, hogy ha nem őt magát mint konkrét individualitást akarjuk is megérteni, de mindenesetre azt akarjuk megérteni, amit mond. [...] A beszélgetésben történő szót értés magában foglalja, hogy a partnerek készek a megértésre, s igyekeznek önmagukkal szemben is elismertetni és érvényre juttatni az idegenszerűt és az ellentétet. Ha ez kölcsönösen történik, s a partnerek, kitartva saját indokaik mellett, az ellenérveket is mérlegelik, akkor a szempontok észrevétlen és akaratlan kicserélése során (ezt nevezzük véleménycserének) végül el lehet jutni a közös nyelvig és a közös véleményig.<sup>2</sup>

Ilyenfajta nyitottságra objektív igazságot vagy értéket tételező gondolkodásmód nyilvánvalóan nem képes, ellenben a hermeneutika és a gyenge etika látszólag az.

Luigi Pareyson hermeneutikai alapvetése, hogy az igazság csak az értelmezésben fejeződik ki vagy tárul fel. Az olasz hermeneuta odáig megy, hogy ismeret-

---

<sup>1</sup> A kifejezést Santiago Zabala használja in: RICHARD RORTY – GIANNI VATTIMO: *Il futuro della religione. Solidarietà, carità, ironia*. Santiago Zabala (szerk.), Garzanti, Milano, 2005, p. 61.

<sup>2</sup> HANS-GEORG GADAMER: *Igazság és módszer*. Bonyhai Gábor (ford.), Osiris, Budapest, 2003 (1960), pp. 427, 429.

elméleti axiómaként állítja igazság és interpretáció azonosságát: „az igazság nem más, mint interpretáció”<sup>3</sup>, „a megismerés nem más, mint interpretáció”<sup>4</sup>, valamint „a megfogalmazás nem más, mint interpretáció, [...] az igazság maga a megfogalmazás”<sup>5</sup>. Tételéből következik, hogy az igazság megformálása nem lehet időtlen és személytelen.<sup>6</sup> Nem arról van szó, hogy az igazság relatív vagy szubjektív volna. Egyáltalán nem az. Pareyson hinni látszik valamiféle elvont és egyetlen igazság létezésében, amely feltárul a konkrét interpretációk alkalmával:

az igazság megőrzi magát egyedinek és önmagával azonosnak azáltal, hogy megtestesül mindazokban a megfogalmazásokban, amelyek képesek őt megragadni és tiszteletben tartani. [...] Az igazság egyetlen, de megfogalmazása mindig sokféle.<sup>7</sup>

Ugyanakkor „nem igazság az, ami nincs jelen teljes egészében aspektusai mind-egyikében [...], továbbá nem interpretáció az, ami nem ragadja meg a maga egészében az igazságot abból az oldalperspektívából, ami őt mint interpretációt mozgatja”<sup>8</sup>. Az igazság az interpretációban tehát egészen feltárul, de mindig csak egy aktuális nézőpontból. A nézőpontok viszonylagosak tehát, nem az igazság. Az interpretáló személye, beállítottsága és az interpretáció ideje változik, semmiképpen sem az igazság. Eszerint van igazság, de máshogy nem hozzáférhető, csak az interpretációban, a kettőt tehát nincs értelme ismeretelméletileg megkülönböztetni egymástól, bár ontológiai azonosságról láthatóan nincs szó. Márpedig ha nincs valakitől függetlenül kifejezett vagy kifejezhető igazság, akkor nincs mit megtenni etikai kálványnak. Milyen etika következik ebből? Épülhet-e egyáltalán etika a biztos pont hiányára?

Paul Henri Dietrich Holbach *A természet rendszerében*<sup>9</sup> azt állítja, hogy az emberi tudatlanság: ti. az okok nem ismerete és az annak következtében fellépő félelem vezet a babonasághoz, istenhithez, valláshoz. „Ha ezen a világon nem lenne semmi hiány, az ember sohasem gondolt volna istenekre.”<sup>10</sup> A bizonytalan-

<sup>3</sup> LUIGI PAREYSON: *Az interpretáció eredendő volta*. Kaposi Márton (ford.), Aetheneum, 1992/2, pp. 115-150. (A tanulmány olaszul: *Originarietà dell'interpretazione*. In: Luigi Pareyson: *Verità e interpretazione*. Mursia, Milano, 1972 (1971), pp. 53-90; a továbbiakban a magyar kiadást idézem).

<sup>4</sup> L. PAREYSON: *i. m.* p. 123.

<sup>5</sup> L. PAREYSON: *i. m.* p. 124.

<sup>6</sup> Vö. L. PAREYSON: *i. m.* pp. 116, 121.

<sup>7</sup> L. PAREYSON: *i. m.* pp. 130, 122.

<sup>8</sup> L. PAREYSON: *i. m.* p. 136.

<sup>9</sup> Lásd elsősorban: PAUL HENRI DIETRICH HOLBACH: *A természet rendszere*. Bruckner János, Győry János, Szentmihályi János, Vajda Endre (ford. – a fordítást átdolgozta: Mátrai László), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978 (1770), pp. 257-272.

<sup>10</sup> P. H. D. HOLBACH: *i. m.* p. 259.

ságra épül tehát a hit. Művében Holbach a természet megismerhetőségét hirdeti és következésképp az istenhit felszámolódását jósolja: „Ha az isteneket a természet nem ismerése szülte, úgy a természet ismerete hivatott arra, hogy megsemmisítse őket.”<sup>11</sup> Várakozása azonban túlzottnak bizonyul: úgy tűnik, a világ nem megismerhető, következésképp az istenhit nem felszámolható. Ha elfogadjuk Holbach premisszáit, akkor paradox módon ebből az következik, hogy egyenesen a természet rendje, hogy higgyünk valami természetfölöttiben: szükségünk van Istenre.

Blaise Pascal *Gondolataiban* arra mutat rá, hogy a racionalitás istenhitet követel. Nem tudjuk, hogy van-e Isten, de tulajdonképpen teljesen mindegy is, hogy létezik-e, mert mindenképp jobban járunk, ha hiszünk benne, mintha nem, következésképp ésszerű a hit mellett dönteni és Isten létezésére fogadni.<sup>12</sup> Kérdés marad persze, hogy lehet-e tudatosan hinni: a ’tudom, hogy hiszek’ egyenlővé tehető-e a ’tudom, hogy hinnem érdemes’-sel? Erre a megkülönböztetésre később még visszatérek.

Az ésszerűség tehát hitet követel – már csak ezért sincs többé értelme élesen szembeállítani hitet és észet<sup>13</sup> –, egy biztosnak kikiáltott, ám ismeretelméletileg hozzáférhetetlen, s így ontológiailag bizonytalan pont tételezését, amit nevezhetünk Istennek, Igazságnak, Univerzumnak, Energiának, Csillagállásnak, vagy bárhogy máshogy, és építhetünk rá hitet, vallást, etikát, kultúrát, társadalmat. Azt gondolom, hogy feltétlenül szükségünk van vonatkoztatási pontra, de a ráció számára elegendőnek látszik, a hit számára pedig egyenesen követelmény, hogy kiindulási pontunk léte és érvényessége bizonytalan legyen.

Friedrich Nietzschénél a racionalitás (ahogy azt Holbach is szerette volna) a hit ellen dolgozik: felszámolja a fölöslegeset. Istennek meg kell halnia, mert nincs rá szükségünk többé. Nietzsche – és nyomán Vattimo – elvárja az embert felülmúló embertől, hogy tudjon Isten nélkül élni, ugyanakkor mindketten azt gondolják, hogy még nem vagyunk elég nihilisták<sup>14</sup>, vagyis hogy még nem vagyunk képesek erre. „Isten halott: ám az ember természete már csak olyan, hogy talán még évezredekig lesznek barlangok, amelyekben megmutatják Isten árnyékát. –

---

<sup>11</sup> P. H. D. HOLBACH: *i. m.* p. 272.

<sup>12</sup> Lásd: BLAISE PASCAL: *Gondolatok*. Pődör László (ford.), Gondolat, Budapest, 1983 (1670), B233, pp. 115-121.

<sup>13</sup> GIANNI VATTIMO: *Credere di credere*. Garzanti, Milano, 1999 (1996), p. 90; Rorty is idézi in: R. RORTY – G. VATTIMO: *i. m.* p. 41.

<sup>14</sup> R. RORTY – G. VATTIMO: *i. m.* p. 56.

És nekünk – nekünk még az árnyékát is le kell győznünk!”<sup>15</sup> Úgy tűnik, mégis szükségünk van legalább Isten árnyékára, nem tudunk nélküle élni, arra viszont képesek vagyunk, hogy ne abszolutizáljuk a vonatkoztatási pontunkat, nevezzük bár istennek vagy igazságnak.

Gianni Vattimo Pareyson hermeneutikáját gondolja tovább:

A hermeneutika alapelve éppen az, hogy az igazság egyedül adekvát megismerése az interpretáció; ez azt jelenti, hogy az igazság sokféle módon közelíthető meg és érhető el, és e módok közül az interpretáció, ha méltó erre a névre, egyiknek sem ad előjogokat a többivel szemben olyan vonatkozásban, hogy az kizárólagosan, teljesebben, vagyis mindegyiknél jobban birtokában lehessen az igazságnak.<sup>16</sup>

Ezt a sémát veszi át Vattimo, hogy etikájának keretet adjon; átveszi továbbá, és alapvetőnek fogadja el a dialógus-struktúrát, majd keres egy univerzális értéket, melyet a szeretetben talál meg, s ezzel eljut a gyenge etikáig. Gyenge ez az etika, hiszen semmilyen konkrétumot nem tud felmutatni sem alapjaiban, sem következményeiben; teljesen nyitott, általános és definiálatlan marad. Sem az interpretatív igazság, sem a dialógus-struktúra, sem pedig a szeretet elve nem működhet szűkítő kritériumként, mindhárom csak konkrétan, aktuálisan: szituációban működik. Az egyetlen tulajdonképpeni norma magának a nyitottságnak a követelménye. Egy liberális etikáról van szó, ami a hermeneutikai gondolkodásból és a szeretetből mint általános értékből következik, és ami ezeknek megfelelően minden olyan gondolkodás- és viselkedésmódot tolerál, amely megtűri az összes többi.

A probléma akkor tételeződik, amikor a dialógus-struktúra a maga nyitottságával is túlságosan zártnak bizonyul, amennyiben nem képes nyitni a zárt struktúrák felé. A biztos pont hiányára épülő etika elméletileg felszámolja az erőszakot, mivel nem tételez olyan abszolút értéket, amelyet minden áron védelmeznie kellene, és ezzel emancipációs esélyt<sup>17</sup> biztosít. Mégis tűzzel-vassal erőszakmentesít, amennyiben eleve kizárja az erőszakos hozzáállást, tehát az összes erős struktúrát, abszolút értéket, vagyis minden meggyőződést. A gyenge etika önmagának mond ellent azzal, hogy nem tűri meg a zárt álláspontot mint a lehetséges álláspontok egyikét. Nyitottsága meggyőződéssé válik a zárt struktúrákkal szemben, amennyiben nem tud velük vitába szállni, párbeszédet kezdeményezni,

<sup>15</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE: *A vidám tudomány*. Romhányi Török Gábor (ford.), Holnap Kiadó, Budapest, 1997 (1882), p. 137.

<sup>16</sup> L. PAREYSON: *i. m.* p. 119.

<sup>17</sup> Vattimo kifejezése in: G. VATTIMO: *i. m.* p. 47.

hiszen sohasem teszi kockára a maga nyitottságát. Kockázatvállalás nélkül pedig nem lehetséges dialógus. A gyenge gondolkodás nem hagyja meggyőzni magát egy erős struktúra helyességéről, a gyenge etika tehát nem toleráns az intoleranciával szemben, s ezzel ugyanúgy bezárkózik önmagába, mint bármely erős struktúra. A hermeneutika nem képes gadameri dialógust folytatni az objektív igazságot tételező gondolkodásmódokkal, és ezzel ugyanúgy meggyőződésébe zárkózik, mint amazok, s tulajdonképpen magában beszél. Ezt nevezem a gyenge etika paradoxonjának.

Valóban látszólagos ellentmondásról van szó, hiszen az erőszakos struktúrák helyett – vagy azokkal együtt – önmagát is felszámolja a gyenge gondolkodás. Mivel nyitottságával együtt jár az a könnyedség, hogy magát sem veszi túlzottan komolyan, mégis kilóg az erős meggyőződések sorából. Belátja tudniillik, hogy önellentmondás volna önmagát kikiáltani a helyes gondolkodásnak. Azzal pedig, hogy önmagát csak egy értelmezésnek hirdeti a sok közül, csak látszólag veszít jelentőségéből. Mert éppen abban áll jelentősége, hogy saját meggyőződésétől is képes eltekinteni. Arra hívja fel a figyelmet, hogy csak a bizonytalan pontra lehet és kell építeni. A gyenge etika definíció szerint nem kínálhat biztos pontot, objektív értékeket, nem nyilatkoztathatja ki az Igazságot, célja csupán a tolerancia határainak kitolása – a lehetséges mértékig. Ez tekinthető etikai hozadéknak: a felhívás az erős struktúrák, és velük együtt a gyenge struktúrák megkérdőjelezhetőségére. A megkérdőjelezés descartes-i igényének újabb változata ez: biztos pont keresése helyett kimondja a biztos pont hiányát, de értelemszerűen ebben a hiányban sem lehet bizonyos; s ezzel egy bizonytalan pontot tesz meg bizonytalan alapnak.

Nem lépünk túl a filozófián. Az erős gondolkodás(ok)nak nem felszámolása, csupán megkérdőjelezése megy végbe: eddig terjed a gyenge gondolkodás hatásköre. A gyenge gondolkodás a filozófiatörténet újabb láncszeme, szervesen nő ki a történeti előzményekből. Ugyanakkor éppen abban különbözik az eddigi láncszemektől, hogy nem akarja hamisnak feltüntetni és törölni az eddigi elgondolásokat; alternatívát kínál, nem végleges megoldást, amennyiben megengedi mind az erős, mind pedig a gyenge struktúrák esetleges érvényességét. A biztos pont hiánya is csak egy újabb gócpont, egy újabb objektív igazság, egy újabb isten lenne, ha nem kiáltaná ki saját magát is megkérdőjelezhetőnek. A gyenge gondolkodás ebben új, ebben más, mint az erős gondolkodásmódok: definíció szerint nem tartja magát megkérdőjelezhetetlennek; önmagát haladja meg azzal, hogy

önmagának is kritikáját adja. A mítosztalanítás önmagát leplezi le, mint soron következő mítosz.<sup>18</sup>

A vallás vagy a valláshoz való visszatérés igénye lehet univerzális, kultúrákon felüli, visszatérni azonban csak egy konkrét valláshoz tudunk, hogy melyikhez, az adottság és szocializáció kérdése, kultúrspecifikus. Richard Rorty és Gianni Vattimo a keresztény kultúrkörben nőttek fel, utóbbi vallásos nevelésben részesült, előbbi nem. Utóbbi számára egyre valószínűbb, hogy hisz Istenben, előbbi biztos benne, hogy nem hisz. A két élmény közti alapvető különbség Rorty szerint csupán az, hogy míg olasz kollégája számára a szent fogalma egy múltbeli eseményhez kötődik (a szeretet Istenének inkarnációjához), addig ő a jövőbe helyezve tudja csak megragadni azt, egy globális társadalom utópiájában, amelyben a szeretet törvénye az egyetlen törvény.<sup>19</sup> Visszatérve a pascali fogadásnál függőben hagyott kérdésre azt állítom, hogy bár vallásosság szempontjából lényegi a különbség a 'tudom, hogy hiszek' és a 'tudom, hogy hinnem érdemes' között, elméletileg ez a különbség elhanyagolható, amennyiben mindkét beállítódásra jellemző a perspektívaváltás képessége, a meggyőződéstől való átmeneti eltekinthetősége. Aki tudja, hogy hisz, az kilát a hitéből, aki tudja, hogy érdemes volna hinnie, az belelát mások hitébe. A vallás tekintetében nem indulhatunk nulláról,<sup>20</sup> s mivel nem tudunk kilépni a meggyőződéseinkből, még akkor sem, ha azok valójában szüleinknek, társadalmunknak, vallásunknak, kultúránknak a meggyőződései, ez a maximális nyitottság, amelyre szert tehetünk.

Az irónia és a szeretet (Vattimónál *caritas*, Rortynál szolidaritás) alapvető jelentőségére mutat tehát rá Richard Rorty és Gianni Vattimo a vallás jövőjét firtató könyvüknek már az alcímében.<sup>21</sup> A megkérdőjelezés igénye eszerint az elfogadás igényével egészül ki: egymás – vallásának, meggyőződéseinek – tolerálásához iróniára és szeretetre van szükség. Az előbbire a távolságtartás képessége végett, hogy el tudjunk vonatkoztatni saját meggyőződéseinktől; utóbbira pedig éppen azért, hogy leküzdjük a távolságot, vagyis hogy közelebb kerüljünk mások meggyőződéséhez, hogy ha megérteni és elfogadni nem is tudjuk, de legalább meghallgatni és tolerálni képesek legyünk a másik értéktételezését, és párbeszédbe elegyedhessünk. Ennek a kihívásnak felel meg a gyenge etika.

---

<sup>18</sup> Vö. G. VATTIMO: *i. m.* p. 18.

<sup>19</sup> R. RORTY – G. VATTIMO: *i. m.* pp. 44-45.

<sup>20</sup> G. VATTIMO: *i. m.* p. 8.

<sup>21</sup> R. RORTY – G. VATTIMO: *i. m.*

## Bibliográfia

GADAMER, HANS–GEORG:

2003. *Igazság és módszer*. Bonyhai Gábor ford., Osiris, Budapest.

HOLBACH, PAUL HENRI DIETRICH:

1978. *A természet rendszere*. Bruckner János, Győry János, Szentmihályi János, Vajda Endre ford. (a fordítást átdolgozta: Mátrai László), Akadémiai Kiadó, Budapest.

NIETZSCHE, FRIEDRICH:

1997. *A vidám tudomány*. Romhányi Török Gábor ford., Holnap Kiadó, Budapest.

PASCAL, BLAISE:

1983. *Gondolatok*. Pödör László ford., Gondolat, Budapest.

PAREYSON, LUIGI:

1972. *Originarietà dell'interpretazione*. In: Luigi Pareyson: *Verità e interpretazione*. Mursia, Milano, pp. 53–90. (Magyarul: *Az interpretáció eredendő volta*. Kaposi Márton ford., Aetheneum, 1992/2, pp. 115-150. A jegyzetekben megadott oldalszámok a magyar kiadásra vonatkoznak.)

RORTY, RICHARD – VATTIMO, GIANNI:

2005. *Il futuro della religione. Solidarietà, carità, ironia*. Santiago Zabala szerk., Garzanti, Milano.

VATTIMO, GIANNI:

1999. *Credere di credere*. Garzanti, Milano.



# Történelem



Nagy István Ferenc

## A Nápoly-Szicíliai Kettős Királyság 1848-as alkotmánya

### Az alkotmányozás körülményei

A spanyol Bourbon házból származó II. Ferdinánd<sup>1</sup> 1848. február 27-én Pietracatella miniszterelnöki tárcáját átadta Serracapriola hercegnek. Január 30-án meghívta belügyminiszteri székbe Francesco Paolo Bozzellit, és rábízta az alkotmány végleges szövegének megszerkesztését. Bozzelli neve az összes reformirányzat számára garanciát jelentett, ugyanis liberális gondolkodásmódja nem hagyott kivetnivalót: aktívan részt vett a *Liceo Costituzionale* című nápolyi folyóirat szerkesztésében, és részese volt az 1820-21-es alkotmányos rezsimnek is, olyannyira, hogy ez utóbbiért száműzetéssel sújtották. 1837-es visszatéréséig Párizsban, Londonban és Belgiumban élt, így jól ismerte ezen államok politikai berendezkedését, alkotmányát. Nápolyban Carlo Poerio és Mariano D’Ayala oldalán megalapították a nápolyi mérsékelt liberális pártot, amely miatt – összeesküvés vádjával – kétszer is börtönbe zárták. Minden alkotmányt követelő nápolyi megmozdulás közelében ott találjuk, sőt, részt vett egy a királynak címzett irat megszerkesztésében is, amely az 1820-as alkotmány visszaállítását követelte.

Száműzetése alatt rengeteg lehetősége és ideje volt tanulmányozni az Európában érvényben lévő liberális alkotmányokat, megismerni Constant, Guizot, Lamennais és Blanc gondolatait, és kiadni – általában névtelenül – különféle, az alkotmányos állam témáját érintő műveket.

Politikai műveltségét a nápolyi királyságon kívül eltöltött idő alatt szerezte, mégsem került sem az egységes Itália híveinek, sem a köztársaságpártiak befolyása alá. A nehéz szituációban, amelyben az uralkodó 1848 januárjában volt, Bozzelli államszervezési tervei inkább szolgálták a király szándékait, mint a nápolyi liberálisok többségének radikális elképzeléseit. Számukra az új miniszter a gyakorlatban túl merev volt, minden figyelmét a technikai kérdésekre fordította, alkotmányos elképzelését pedig túlzottan visszafogottnak tartották. II. Ferdinánd tehát jóval többet nyert Bozzelli kinevezésével, mint amennyit egy liberális politikus kormányba emelésével az elveiből veszíthetett volna.

Az új miniszter beváltotta a király hozzá fűzött reményeit. Hatalomra emelése után korábbi társaival szemben is rideg tartózkodással viseltetett, elutasított

---

<sup>1</sup> A Nápoly-Szicíliai Kettős királyság uralkodója 1830-tól 1859-ig.

minden tanácsot és segítséget, munkáját egyedül és a lehető legjobban kívánta elvégezni. A nápolyi alkotmány szerkesztésekor nagyrészt az 1830-as francia és az 1831-es belga alkotmány szerkezetét, elveit és fogalmait követte, amelyeket száműzetése alatt ismert meg. Az alkotmány kiadásáról szóló rendelet egy nappal Bozelli hivatalba lépése előtt, 1848. január 29-én jelent meg, és tíz nap határidőt adott az alkotmány kihirdetésére.<sup>2</sup>

A konkrét szöveg 1848. február 8-án került az uralkodó elé, egy napra rá megtárgyalta az államtanács, 10-én este aláírta II. Ferdinánd, majd a rákövetkező napon lépett érvénybe. Ez volt a forradalmi év első alkotmánya Európában, és ez a tény számtalan kérdést vet fel. Elsősorban azt, hogy vajon ez az alapokmány, mely alkotmányozási hullámot indított el, egy folyamat kezdőpontjának vagy pedig végpontjának tekinthető-e? Gondolok itt arra, hogy új irányelveket rögzít-e, amelyeket azután éppen az újszerűség miatt követnek a félsziget államai, vagy pedig egy évtizedek óta tartó európai folyamathoz csatlakozik, és több tíz éves lemaradást pótol? Szükségszerű volt-e a királyság területén az ilyen irányú változás, vagy csak a helyzet kényszerítő hatásának tudható be?

A mintaként szolgáló belga és francia alapokmányhoz képest a nápolyi alapokmány jogi szempontból semmiféle újítást nem tartalmaz, így végpontnak, egy a francia forradalommal kezdődő európai folyamat Nápolyba történő beszivárgásának tekinthető. A Bozelli által megszövegezett alkotmány azonban mégis egyedülálló volt. Egyrészt abban a tekintetben, hogy a félsziget legkonzervatívabbnak tartott államában nyugati típusú, alkotmányos monarchiát vezetett be, másrészt

---

<sup>2</sup> „Meghallván a mi szeretett alattvalóink általános óhaját a biztonságra és az éppen zajló változásoknak megfelelő állami rend kialakítására, kinyilvánítjuk, hogy szándékunkban áll a felbukkanó igényeknek megfelelően Alkotmányt adnunk. E célból felkértük a mi új Minisztériumunkat, hogy tíz napon belül álljanak elő a következő alapokon álló alkotmánytervezettel.

A törvényhozó hatalmat a Parlament két háza és Mi gyakoroljuk. A Parlament felső házában tagjait Mi nevezzük ki, az alsó házban pedig megállapított cenzus alapján álló választók delegálnak képviselőket.

Az állam egyetlen és uralkodó vallása az Apostoli Római Katolikus vallás, minden más vallás tiltott.

A király személye szent és sérthetetlen, és nem tartozik felelősséggel senkinek.

A miniszterek felelősséggel tartoznak a kormány határozataival szemben.

A flotta és a szárazföldi erők mindig a királytól függenek.

A Nemzetőrséget nápolyi mintára az egész királyság területén létre kell hozni.

A sajtó szabad, egyetlen korlátozó törvénynek van alávetve, amely a vallás, az erkölcs, a közrend, a király és családja, a többi uralkodó és családjának tiszteletben tartását írja elő, hasonlóképpen a magánszemélyek érdekeinek tiszteletben tartásához.

Feljegyeztük ezt a Mi szabad uralkodói elhatározásunkból, bizván népünk hűségében és becsületességében, hogy a rendet megtartja és figyelemmel lesz a törvény és az alkotmányos célkitűzések akaratára.” II. Ferdinánd rendelete, Nápoly 1848. január 29. *Giornale Costituzionale del Regno Delle Due Sicilie*, 1848/22, p. 1.

azért, mert ugyanezen alapokmány volt az, amely támogatta II. Ferdinánd „alkotmányos restaurációját”, vagy, hogy egy másik sajátos szótársítással éljek, „alkotmányos abszolutizmusát”. Végül pedig nem szabad elfelejteni, hogy II. Ferdinánd Ausztria örökös hercegeként, az egységes Itália minden áron való ellenzőjeként az említett alapokmánnyal Itália-szerte alkotmányozási hullámot indított el. E folyamat állomásai az egységes Olaszország első fővárosát adó Toscana, az egységesítést diplomáciai úton irányító Piemont, a konzervativizmus vitathatatlan fellegrója, Róma, majd az itáliai osztrák jelenlét két északi bástyája, Velence és Milánó voltak.<sup>3</sup>

### Az alkotmány szövege

II. Ferdinánd, Isten kegyelméből a Nápoly-Szicíliai Kettős királyság és Jeruzsálem királya...

Parma, Piacenza, Castro... hercege

Toscana örökös nagyhercege

#### *Általános rendelkezések*

Art. 1. A Nápoly-Szicíliai kettős királyság mátol kezdve legyen képviseleti rendszeren nyugvó Dinasztikus Királyság.

Art. 2. A királyság határai legyenek mindig azonosak a mai határokkal, és ne legyen lehetséges bennük változás törvényi felhatalmazás nélkül.

Art. 3. A királyság egyetlen és örök vallása a Római Katolikus Apostoli vallás, és soha ne jelenhessen meg más vallás a királyság területén.

Art. 4. A törvényhozó hatalom a király és a Nemzeti Parlament kezében van, amely két részre oszlik, egy Alsó- (képviseelőház) és egy Felsőháza (születési arisztokrácia).

Art. 5. A végrehajtó hatalom kizárólag a király kezében van.

Art. 6. Az összes törvényjavaslat a királytól és a két ház valamelyikétől származik.

Art. 7. A törvények értelmezése a törvényhozó ház jogkörébe tartozik.

Art. 8. Az alkotmány a szükséges esetekben garantálja a bírói testület teljes függetlenségét a törvények alkalmazásában.

Art. 9. A megfelelő törvények biztosítják a helyi lakosok szabad választását a helyi tisztségekbe, ezen felül teljes közigazgatási szabadságot adnak a községektől a tartományokig.

Art. 10. Külön törvényi engedély szükséges a külföldi csapatok állami szolgálatban való alkalmazásához. A jelenleg meglévő szerződések életben maradnak. Kifejezett törvényi felhatalmazás nélkül nem lehet engedni, hogy külföldi seregek elfoglalják vagy áthaladjanak a Királyság területén, kivéve az egyházi állam seregei a már élő megállapodás szerint a saját államaiból Beneventóba és Pontecorvóba.

Art. 11. Törvényi felhatalmazás nélkül nem lehet megfosztani a katonákat rangjuktól, jutalmaiktól és nyugdíjuktól, legyen szó a hadsereg bármely ágáról.

Art. 12. A királyság egész területén jöjjön létre egy törvény által szabályozott működésű Nemzetőrség. E törvény szerint ne legyen sohasem érvényen kívül helyezhető az az alapelv, amely szerint a Nemzetőrség különböző beosztásban lévő tisztjei, egészen a kapitányi tisztig, választás útján legyenek kijelölve, saját csapatuk tagjai által.

Art. 13. Az államadósság elismert, törlesztése garantált.

Art. 14. Bármely adó kivetését törvénnyel kell alátámasztani, ideértve a települések adóját is.

---

<sup>3</sup> Nápoly – január 29.; Toscana – február 17.; Piemont – március 4.; Róma – március 14.; Velence, Milánó – március 22.

Art. 15. Bármely adó alóli mentességet törvénnyel kell alátámasztani.

Art. 16. A közvetlen adónemeket a törvényhozó ház minden évben újraszavazza. A közvetett adónemek szólhatnak több évre is.

Art. 17. A törvényhozó ház köteles minden évben megvitatni, tisztázni és megszavazni az éves költségvetést.

Art. 18. A legfelsőbb bíróság működése garantált, juttatásairól a törvényi felhatalmazás alapján a törvényhozó ház dönt.

Art. 19. Az állam vagyonát törvényi felhatalmazás nélkül nem lehet elidegeníteni.

Art. 20. A kérvényezés joga megillet mindenkit, de a törvényhozó házhoz benyújtott kérvényekhez személyes jelenlét is szükséges.

Art. 21. Az állampolgárságot megszerezni és elveszíteni az érvényben lévő törvények alapján lehet. Külföldi állampolgárokat csak az érvényben lévő törvények alapján lehet állampolgárrá nyilvánítani.

Art. 22. A polgárok a törvény előtt mind egyenlők, tekintet nélkül anyagi és társadalmi állapotukra.

Art. 23. Az állam közös költségeiben mindenki képessége szerint részt vesz, függetlenül az általa betöltött tisztségtől vagy személyes érdemétől.

Art. 24. A személyes szabadság garantált. Senkit sem zavarhatnak személyes törvény adta jogainak gyakorlása közben, kivételt képez ez alól a tettenérés esete.

Art. 25. Senki sem vonható felelősségre más bíróság előtt, mint amit a törvény előír; sem másmilyen büntetéssel nem lehet súlytani a bűnöst, mint ami a törvény által rögzítve van.

Art. 26. A polgári tulajdon sérthetetlen. Az állam egészének működéséhez csak a közjó érdekében, törvénnyel indokolva lehet igénybe venni. Senkit sem lehet kényszeríteni rá, hogy a tulajdonát átengedje, hacsak nem a társadalom jól felismert érdeke diktálja azt, és mindig megelőzi a törvényi előírásoknak megfelelő kártalanítás.

Art. 27. Az irodalmi tulajdon is ugyanúgy sérthetetlen.

Art. 28. A polgárok tulajdonát képező ingatlanok is sérthetetlenek. Kivétel az az eset, amikor ugyanaz a törvényi felhatalmazás házkutatást engedélyez, amit szintén csak a törvény előírásai szerint lehet végrehajtani.

Art. 29. A levéltitok is sérthetetlen. Ennek megtartása a postai vállalkozások felelőssége, a levéltitok megsértése is csak a törvényben előírtak szerint történhet.

Art. 30. A sajtó szabad, egyetlen egy korlátozó törvény hatálya alá tartozik, amely kötelezi a publikált termékeket a vallás, a morál, a közrend, a király, a királyi család, a külföldi uralkodók és azok családjainak védelmére, hasonlóképp védelembe veszi a magánemberek tiszteletét és érdekeit. Ugyanezen normák vonatkoznak a nyilvános előadások erkölcsiségére, erről később külön törvény rendelkezik.

Art. 31. A múltat ezentúl nem vizsgáljuk. Minden eddig elkövetett politikai bűnre kiszabott ítélet eltöröltetik.

## *Capo I.*

### *A törvényhozó házokról*

Art. 32. A törvényhozó ház üléseit nem lehet bármikor összehívni vagy felosztatni, kivételt képez ez alól a Felsőház, amelyet az alkotmány által előírt esetekben mint legfelsőbb igazságügyi fórumot össze lehet hívni.

Art. 33. Egyik házban sem lehet megnyitni a vitát, csak ha a tagok megfelelő számban jelen vannak (abszolút többség, vagy abszolút többség felénél többen).

Art. 34. A Parlament ülései nyilvánosak, kivétel azokban az esetekben, ha az elnök ezt megtiltja, ha tíz képviselő kérvényezi, vagy ha titkos bizottsági gyűlés ül össze.

Art. 35. A törvényhozó házban a pártok adják a szavazatok nagy többségét, a szavazás nyílt.

Art. 36. Aki az egyik ház tagja, nem lehet a másik házban tag.

Art. 37. Bármelyik házhoz tartozzon is egy képviselő, igazolni kell a jogot, hogy részt vesz abban, és tisztázni az esetleges jogvitákat, amelyek e témában felmerülhetnek.

Art. 38. Az állami miniszterek (államtitkárok) válogatás nélkül előterjeszthetnek törvényjavaslatokat, amelyek hol az egyik, hol a másik házban kerülnek megvalósításra, de azokat a törvényjavasla-

tokat, amelyek bármely ügghöz kiegészítésként érkeznek, vagy az államalakulat vitás kérdéseire vonatkoznak, először kötelezően a képviselőháznak kell megvitatni.

Art. 39. Azok a törvényjavaslatok, amelyeket az egyik ház megvitatott és megszavazott, csak akkor kerülnek elfogadásra, ha a király és a másik ház is megtette ezt.

Art. 40. Hogyha egy törvényjavaslat tartalma körül a két ház között viszály tör ki, a javaslat vitáját egyik házban sem lehet egy éven belül újra kezdeni.

Art. 41. A két törvényhozó ház képviselői sérthetetlenek (mentelmi jogot élveznek) a véleményük és szavazataik tekintetében, melyeket magas tiszttségük gyakorlása közben tesznek. Hitelügyletek miatt nem lehet letartóztatni őket a törvényhozó ülésszak (ciklus) alatt, és az azt megelőző és azt követő hónap folyamán. Ugyancsak így kell eljárni a büntetőügyekben, hacsak a ház, amelynek tagjai, erre felhatalmazást nem ad. Kivételt képez ez alól, ha nyilvánvaló vagy majdnem nyilvánvaló a bűntény.

Art. 42. Mindkét törvényhozó ház maga alakítja ki a rendjét, amelyben rögzíti a viták és szavazások módját és menetét, a „rendes” bizottságok számát és hatáskörét, amelyben részt kell venniük, és mindazt, ami a ház teljes belső működéséhez szükséges.

## *Capo II.*

### *A nemesek házaról – A felső ház*

Art. 43. A tagjait a király választja életfogytig. Ő választja ki közülük a ház elnökét és alelnökét, azt a személyt, akit abban az időben megfélelőnek tart.

Art. 44. A tagok száma korlátozott.

Art. 45. Tag csak 30 év feletti állampolgár lehet.

Art. 46. Az elnöki tisztre és a tagságra jogosultak a vérszerinti hercegek. 25 éves koruktól már részt vehetnek az üléseken, de 30 éves koruk előtt nem szavazhatnak.

Art. 47. Megválasztható a tagságra:

1. Mindenki, akinek háromezer ducát értékű birtoka van, és azt legalább 5 éve birtokolja.
2. Államtitkárok és állami tanácsosok.
3. Azok a nagykövetek, akik legalább 3 éve gyakorolják tisztségüket, és azok a megbízott miniszterek, akik legalább 6 éve végzik diplomáciai tevékenységüket.
4. Az érsekek és püspökök 10-nél nem nagyobb számban.
5. Altábornagyok, altengernagyok, marsallok és tengernagyok.
6. Azok, akik 5 éven át gyakorolták az elnöki tisztségét a képviselőházban.
7. A Legfelsőbb Bíróság és az Állami Számvevőszék elnöke és főügyésze.
8. A Legfelsőbb Bíróság alelnökei és fő ügyvédei, a legfőbb Állami Számvevőszék alelnökei és fő ügyvédei, akik legalább 3 éve gyakorolják ezt a tisztelet.
9. A Polgári Főbíróság elnökei és ügyészei, akik legalább 4 éve végzik ezt a munkát.
10. A Bourbon Társaság elnöke.
11. A három Akadémia elnökei (ebbe beletartozik a Bourbon Társaság is), akik legalább négy éve ezen tisztségben vannak.

Art. 48. A felsőház részt vesz a Legfelsőbb Bíróság munkájában, hogy felismerjék az állam biztonsága elleni bűnöket.

## *Capo III.*

### *A képviselő házról – Az alsó ház*

Art. 49. A képviselők háza mindazokból áll, akik megkapták a hozzájuk tartozó választópolgárok törvényes szavazatainak többségét.

Art. 50. A képviselők a Nemzet egészét képviselik, és nem azt a tartományt, amely megválasztotta Őket.

Art. 51. A képviselők mandátuma 5 évre szól, a mandátum az előző paragrafusban leírtak szerint, a periódus végén jár le.

Art. 52. Azokat, akiknek a mandátumuk az említett módon öt év után megszűnik, újra lehet választani a rákövetkező parlamentbe.

Art. 53. A képviselők számát mindig a népesség létszáma határozza meg, ezt a választásokat megelőző legutolsó népszámlálás határozza meg.

Art. 54. Minden 40 ezer lélekszámú közösség választhat egy képviselőt a képviselőházba. Bármennyire is igyekeznek biztosítani ezt, elképzelhető, hogy egy-egy választókerületben több vagy kevesebb a népesség, ilyen esetekről választójogi törvény rendelkezik.

Art. 55. A választó és választható személyektől megkövetelendő az állampolgárság, a 25. év betöltése, és hogy ne legyenek se vagyoni, se büntetőjogi eljárás alatt.

Art. 56. Választhatnak:

1. Mindazok, akik adóköteles jövedelemmel rendelkeznek, melynek mértékét a választójogi törvény határozza meg.

2. A három királyi akadémia rendes tagjai, tehát a Bourbon Társaság és a többi királyi akadémia rendes tagjai.

3. A Királyi Tudományegyetem és a közgimnáziumok erre törvény által felhatalmazott, katedrával rendelkező oktatói.

4. A Királyi Egyetem diplomás oktatói a természettudományi, bölcsész és szépművészeti ágról.

5. A városi polgármesterek, helyetteseik és a városok jegyzői, akik választás idején tisztségüket gyakorolják.

6. Az évenként 120 ducát nyugdíjjal nyugdíjazott városi tisztviselők, bármely fegyvernem katonái tiszti rang felett, akik rendszeres nyugdíjban részesülnek.

Art. 57. Választhatóak:

1. Mindazok, akik adóköteles jövedelemmel rendelkeznek, melynek mértékét a választójogi törvény határozza meg.

2. A három Királyi Akadémia rendes tagjai, tehát a Bourbon Társaság és a többi királyi akadémia rendes tagjai, valamint a királyi Tudományos Egyetem katedrás oktatói.

Art. 58. A közhivatalnokok, feltéve, hogy elmozdíthatatlanok (állásukból), az egyház világi alkalmazottai, feltéve, hogy nem tartoznak semmilyen monasztikus vagy más rendhez, és a katonák, akik mind választók és választhatóak, amennyiben megfelelnek az előző három cikkben foglalt követelményeinek.

Art. 59. Pénzügyi vezetők (intendáns) és titkárok (secretárius) és a hadsereg segédfelügyelői a foglalkozásuknál fogva sohasem lehetnek választók, sem választhatók.

Art. 60. Azok a megválasztott képviselők, akik elfogadtak valamely új állást a végrehajtó hatalomban, nem lehetnek többé a képviselőház tagjai, hacsak újra alá nem vetik magukat a választási küzdelemnek.

Art. 61. A képviselőház minden évben saját tagjai közül választja meg titkos szavazással az Elnököt, az Alelnököt és a Titkárokat.

Art. 62. A törvényhozó házak első összehívásának ideje egy ideiglenes választási törvény által legyen kijelölve, ami nem végleges forma, csak ha maga a ház az első törvényhozó periódusban megvizsgálja és megtárgyalja azt.

## *Capo IV.*

### *A királyról*

Art. 63. A Király az Állam legfelsőbb feje. Személyében szent és sérthetetlen, és nem felelős senki felé. Ő irányítja a szárazföldi és tengeri erőket, és rendelkezik felettük:

- Kinevezi az összes köztisztviselőt, címeket és kitüntetéseket adományoz.
- Kegyelmet adhat a halálraítélteknek, elhalaszthat vagy eltörölhet büntetéseket.
- Gondoskodik a királyság sértetlenségéről: háborút hirdet, vagy békét köt.
- Tárgyal a szövetségek és kereskedelmi egyezmények ügyében, de a ratifikálás előtt kikéri a törvényhozó házak véleményét.
- Gyakorolja a pápai legátus és a királyi koronával járó összes jogot.

Art. 64. Minden évben összehívja a törvényhozó ház rendes ülését, különleges esetekben rendkívüli ülést. Ő az egyetlen, aki meghosszabbíthatja vagy idő előtt lezárhatja azt. El is törölheti a képviselőházat, de három hónapos határidőn belül újat kell összehívnia.



Art. 65. A király szentesíti a két ház által megszavazott törvényeket. Egy olyan törvényt, amit a király megtagadott, nem lehet ugyanabban az évben újra tárgyalni.

Art. 66. A királyé a pénzverés joga, melyekre saját arcmását nyomja. Ő hirdeti ki a törvények végrehajtásához szükséges dekrétumokat és rendeleteket.

Art. 67. A király feloszlathatja a Nemzetörség bármely részét, vagy egészét, azzal a feltétellel, hogy legkésőbb egy éven belül újat toboroz össze.

Art. 68. Az uralkodó tiszteletdíját egy a minden királyságra érvényes törvény határozza meg.

Art. 69. A király halálával, ha a Korona örököse nagykorú, egy hónapon belül össze kell, hogy hívja a törvényhozó házakat, hogy felelszékessenek személyére, és biztosítsák a királyság alkotmányát. Ha a korona örököse kiskorú, és előzetesen nem rendelkezett a király a Régensségről vagy a gyámságról, akkor a miniszternek össze kell hívnia a törvényhozó házat tíz napon belül, és az ő speciális felelősségük eljárni az ügyben. Ebben az esetben a Régensségre és a gyámságra a trónörökös anyját és legalább két királyi herceget kérnek fel. Ugyanez érvényes arra az esetre is, ha valamely szerencsétlenség folytán fizikálisan nem lenne képes uralkodni.

Art. 70. A korona öröklési rendjéről szóló ünnepélyes rendelkezések és minden, a királyi családra vonatkozó rendelet örökre érvényben marad. Dicsőséges III. Károly 1759. október 6-i rendelete, melyet Dicsőséges I. Ferdinánd erősített meg az 1816. december 8-i törvényének 5. cikkében, és az 1829. április 7-i és 1836. március 12-i törvények.

## *Capo V.*

### *A miniszterekről*

Art. 71. A miniszterek felelősséggel tartoznak.

Art. 72. A király által aláírt bármely témájú törvény mindaddig nem lép érvénybe, amíg nem jegyzi ellen az ügyben illetékes Állami Minisztérium.

Art. 73. A minisztereknek szabad bejárásuk van a törvényhozó házakba, a házak kötelesek meghallgatni az ő kérdéseiket. Nincsen viszont szavazati joguk, hacsak nem tagjai a házaknak. A házak kérhetik minisztereik jelenlétét a vitáknál.

Art. 74. Egyedül a képviselőháznak van joga eljárni a miniszterekkel szemben azokban az ügyekben, amelyekért felelősséggel tartoznak.

Art. 75. Egy külön törvény fogja meghatározni részletesen azokat az eseteket, amikor a miniszterek felelősséggel tartoznak, azokat a lehetőségeket, amellyel jogilag el lehet járni ellenük, és a büntetéseket, amellyel sújtani lehet őket, ha bűnösnek találtnak.

Art. 76. A király sem gyakorolhat kegyeket a vétkes miniszterek ügyeiben, hacsak nem valamely törvényhozóház felhatalmazásával.

## *Capo VI.*

### *Az államtanácsról*

Art. 77. Jöjjön létre egy államtanács, melynek létszáma ne haladja meg a huszonnégyet. Tagjai rendelkezzenek állampolgársággal és legyenek szabadok jogaik gyakorlása tekintetében. A külföldiek még abban az esetben is legyenek kizárva, ha rendelkeznek nápolyi állampolgársággal.

Art. 78. Az államtanácsot az igazságügy-miniszter felügyeli.

Art. 79. Az államtanács tagjait a király nevezi ki.

Art. 80. A testület azért jön létre, hogy állást foglaljon minden olyan ügyben, amelyre a király nevében valamely államtitkártól felkérést kap. Külön törvény rendelkezik a jogköréről, amelynek hatályba lépéséig a korábbi általános királyi tanácsról szóló törvény marad érvényben mindazon esetekben, amelyekben nem sérti az említett törvény a jelen alkotmányt.

## Capo VII.

### *Az igazságszolgáltatás rendjéről*

Art. 81. Az igazság a királytól ered, és szintén a király nevében rendelkeznek a bírók és delegátusok.

Art. 82. Bármely joghatóság bármely peres ügyben a már életben lévő törvények alapján dönt.

Art. 83. Semmilyen név alatt, semmilyen indokkal nem lehet létrehozni rendkívüli bíróságokat. Ez a rendelkezés nem érvényes a már a szárazföldi és tengeri erőknél működő bíróságokra.

Art. 84. A bírósági meghallgatások nyilvánosak. Ha a bíró úgy hiszi, hogy a nyilvánosság sértheti az erkölcsöt, abban az esetben elrendelhet különleges eljárást, és – közmegegyezés esetén – ugyanígy kell eljárni a politikai bűncselekményekben és a sajtóügyekben is.

Art. 85. Az igazságszolgáltatás tisztviselői elmozdíthatatlanok, kivéve, ha az alkotmányos rend szerinti új kinevezést kapnak, vagy tisztségüket legalább három éve gyakorolják.

Art. 86. A főügyészség alkalmazottai a bíróságok alkalmazottaihoz hasonlóan elmozdíthatóak.

## Capo VIII.

### *Átmeneti rendelkezések*

Art. 87. Jelen alkotmány bizonyos részei királyságunk népének érdekében módosulhatnak.

Art. 88. Az 1847-ben a régi kormány felhatalmazásaival elfogadott költségvetés érvényben marad 1848-ban is, figyelembe véve az állam sürgős és előre nem látható eseményeit.

### *Clausola derogativa*

Art. 89. Minden olyan törvény és jogszabály, amely a jelen alkotmánnyal ellentétes szellemű, hatályon kívül kerül.

Kinyilvánítjuk, hogy a királyság jelen alkotmánya szabad akaratunkból született, az igazságügy-miniszter jóváhagyásával, a mi nagypecsétünk által megerősítve, a mi összes miniszterünk által ellenjegyezve, lejegyezve és elhelyezve a minisztertanács székhelyén található állami archívumban, és kihirdetve a szokásos ünnepélyes keretek között az összes királyi tartományainkban az általunk felhatalmazott személyek által, akiket nyilvántartásba veszünk, és kötelezzük őket feladatuk legteljesebb végrehajtására.

A mi külügyminiszterünk és a minisztertanácsunk elnöke ügyel a teljes kihirdetés végrehajtására.

Nápoly, 1848. február 10.

Aláírások...

## Bibliográfia

CROCE, BENEDETTO:

1972. *Storia del regno di Napoli*. Laterza, Bari.

*Giornale Costituzionale del Regno Delle Due Sicilie*. 1848/22.

GHIRELLI, ANTONIO:

1992 *Storia di Napoli*. Einaudi, Torino.

SFORZA, GIOVANNI:

1921. *La Costituzione napoletana del 1848 e la giornata del 15 maggio*. Tip. degli Artigianelli, Torino.

# Nyelvészet



Lanteri Edina

## A ligur dialektus nyelvpolitikai vonatkozásai

Ha Olaszország könyvtárainak katalógusaiban kutatunk, nyelvpolitika (*politica linguistica*) tárgyszót nem találunk. Ilyen vagy hasonló címmel monografikus művet, tanulmánygyűjteményt vagy egyetemi jegyzetet olasz szerző tollából még nem jelentettek meg Itáliában. [...] Az egyetlen nyelvpolitikai témájú, európai kitekintésű mű fordítás: Batley – Candelier – Hermann-Brenecke – Szépe, *Politiche linguistiche per il mondo del XXI secolo. Rapporto per l'UNESCO*, Roma, Bulzoni, 1995.<sup>1</sup>

Ez természetesen nem azt jelenti, hogy valóban ne létezne Olaszországban nyelvpolitikával kapcsolatos tevékenység, sőt, talán már jóval korábban, más országokat megelőzve előtérbe kerültek a nyelvhasználattal kapcsolatos kérdések. Az sem túlságosan meglepő, hogy itt ismét Dante nevét kell megemlíteni. A firenzei költő *De vulgari eloquentia* című művével vezeti be azt az elmélkedést, amelyet követően hosszas vizsgálat után szorgalmazza, hogy az irodalmárok a klasszikus latin helyett a firenzei beszélt nyelv írott változatát használják. Itáliában tehát a *la questione della lingua*, vagyis a nyelvi kérdés közel ezer éve, hol kisebb, hol nagyobb hangsúllyal, de folyamatosan napirenden lévő téma.

A latinok a Kr. e. VIII. században megalapították Rómát, és a meghódított területeken a latint tették a közigazgatás hivatalos nyelvévé. Ez azonban nem jelentette a latin nyelv egyeduralmát, ugyanis meghagyták a leigázott népek részleges autonómiáját, vagyis nem akadályozták őket saját vallásuk és nyelvük gyakorlásában. A birodalom területén a latinnal párhuzamosan tovább éltek a meghódított területeken beszélt helyi nyelvek, majd ezek keveredéséből jöttek létre a későbbi helyi nyelvjárások. A késői császárkorban a „klasszikus”, azaz írott latin használata teljesen a háttérbe szorult, és a Birodalom domináns nyelve a beszélt latin, pontosabban annak helyi változatai lettek. A latin nyelv fokozatos háttérbe vonulását olyan tényezők magyarázzák, mint a római arisztokrácia központi hatalmának hanyatlása, a kereszténység elterjedése, illetve a barbár népek mind gyakoribbá váló támadásai. A VIII. századra az egyes változatok már jelentősen különböztek mind egymástól, mind alapjaiktól: a vulgáris latintól, és a helyi népcsoport eredeti nyelvétől is. A *Placito di Capua* (capuai végzés), amely 960-ban látott napvilágot, az első olasz nyelven fennmaradt írásos emlék. Az ügyet tárgyaló bíró

---

<sup>1</sup> KOLLÁR ANDREA: *Sauris/Zahre. Nyelvpolitika és nyelvi jogok Olaszországban egy többnyelvű közösség tükrében*. JATEPress, Szeged, 2006, p. 25.

a latinul nem tudó tanú nyilatkozatát népi latinban jegyeztette le, majd lefordíttatta latinra. A XIII. században a gazdasági felemelkedést követően felvirágzott a kultúra is, és egymás után alapították az egyetemeket: Bolognában 1088-ban, Padovában 1222-ben, Nápolyban 1224-ben. A XIV. századra a firenzei nyelvjárás művelt változata emelkedett ki a sok helyi nyelv közül. Dante szorgalmazta, hogy az irodalmárok a klasszikus latin helyett a firenzei beszélt nyelv írott változatát használják, elindítva ezzel azt a lavinát, amely bizonyos értelemben ma sem ért véget. Azt, hogy a firenzei nyelvjárás az egységes irodalmi nyelv alapja lett, nagyban befolyásolta éppúgy Petrarca, mint Boccaccio munkássága, illetőleg a könyvnyomtatás elterjedése<sup>2</sup>. A *questione della lingua* célja az volt, hogy kiválasszanak egy egységes nyelvet Itáliának. Egy olyat, amelyet az olasz írók és költők egyaránt használhatnak. A nyelvválasztás szükségességét nem csak irodalmi, hanem politikai okok is sürgették, hiszen 1494 körül az olasz városállamokat egyre inkább fenyegette szabadságuk elvesztésének a veszélye. Úgy tűnt, hogy az irodalom az egyetlen lehetséges viszonyítási pont a nemzeti identitás kialakulása számára. Égető szükség jelentkezett tehát arra, hogy rendbe tegyék végre a nyelv ügyét. A vitában számos különböző álláspontot képviselő tábor alakult ki<sup>3</sup>. A mozgalom legkiemelkedőbb alakja Pietro Bembo püspök, költő, író, kiadó és nyelvész. Véleménye szerint a toszkán nyelv az új klasszikus nyelv, azaz a XIV. század klasszikusai által használt nyelv a követendő: Petrarcaé és Boccaccióé, akik éppen olyan szerepet töltenek be az olasz nyelvújításban, mint Vergilius és Cicero a latin nyelvben.

A másik nagyhatású áramlat a firenzei irodalmár csoport által képviselt toszkán iskola volt, amely az ottani nyelv elsőbbségét hirdette. Valamint számos követője volt az úgynevezett „latinizáló humanizmusnak” is. Ebbe az olyan más régiókból származó irodalmárok tartoztak, akik nem fogadták el a firenzei nyelvjárást, és a latint tartották az irodalom és a tudomány méltó nyelvének. A vitában végül a firenzei iskola kerekedett felül, amely a XIV. századi nagy firenzei írók nyelvét jelölte meg követendő mintaként.

Az 1583-ban alapított *Accademia della Crusca* célja volt, hogy lejegyezze és rendszerbe foglalja a XIV. század irodalmi nyelvét, és megtisztítsa azt a *cruscától*, azaz a korpától. Az 1612-ben kiadott *Vocabolario degli Accademici*

<sup>2</sup> MIKLÓS MAGDALÉNA: *Nyelv és nyelvjárás Olaszországban*. In: Luigi Tassoni – Fóris Ágota (szerk.): *Olasz nyelvi tanulmányok az alkalmazott nyelvészet témaköréből*. Iskolakultúra, Pécs, 2000, pp. 51-55.

<sup>3</sup> [http://www.pianetascuola.it/dizionari/storia\\_parole/cap3/1\\_bembo.html](http://www.pianetascuola.it/dizionari/storia_parole/cap3/1_bembo.html)

*della Crusca* nem csak az olasz nyelv későbbi fejlődésének irányát szabta meg, de egyben az első szókincsrendszerező vállalkozás is volt Európában<sup>4</sup>.

#### A vita egy másik

szimbolikus állomása a XIX. században Manzoni *Jegyesek* című műve, melyet a szerző két változatban írt meg, először a dialektális elemekben bővelkedő északi dialektusban, később azonban – szélesebb olvasóközönségre számítva – a már egységesedő nemzeti nyelven.<sup>5</sup>

Az új egységes olasz állam születése (1861) egy teljesen új nyelvi helyzetet teremtett. Bár gróf Camillio Cavour jártasabb volt a francia nyelvben, meggyőződéssel hirdette, hogy miután kész az olasz állam, olaszokat kell készíteni. A francia *Liberté, Égalité, Fraternité* szlogen értelmében, amely a nemzetállam eszményét testesítette meg, a toszkán dialektusokon alapuló nyelv lett az egyed-uralkodó elfogadott hivatalos nyelv Olaszországban. Alfonso Lamarmora híres-hírhedt beszéde is erre a periódusra datálódik, mely szerint: „L’Italia è una: ha un’unica religione, un’unica lingua, una patria sola, a fronte di quella dell’impero austriaco che è un amalgama di popoli diversi di lingua, di religione.”<sup>6</sup>

Az országban beszélt számtalan többi nyelv, beleértve a kisebbségi nyelveket és a dialektusokat is, ekkor semmilyen joggal nem rendelkezett (1861-1918). A helyzet az I. világháború végéig változatlan marad, amikor is Olaszország garantálta a Fiumében élő közösségek kisebbségi jogait.

A fasiszmus térnyerésével 1923-ban engedélyezik a dialektusok használatát az oktatásban. Ez a fasiszta ideológia és a nyelvi kisebbségi jogok tisztelete között fennálló ellentmondás azonban hamar (1925) eltörlésre kerül. Az ezt követő években a nyelvi kisebbségek asszimilációjára irányuló törekvések egyre radikálisabb eszközöket helyeztek előtérbe. Olaszosították az idegen hangzású vezeték-, kereszt- és településneveket, megtiltották és üldözték a kisebbségi nyelveken való oktatást és azok használatát is az iskolákban<sup>7</sup>.

#### A háború végén a kisebbségek kérdése

több fórumon is napirendre kerül. A németekre és a szlovénokra vonatkozóan nemzetközi békeszerződéseket és kétoldalú egyezményeket fogalmaznak meg, s ezzel párhuzamosan elkezdődik az új olasz alkotmány előkészítése, melynek szövege a kisebbségek jogait is megemlíti.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> MIKLÓS M.: *i. m.* p. 55.

<sup>5</sup> KOLLÁR A.: *uo.*

<sup>6</sup> <http://www.gfbv.it/3dossier/lingue.html>

<sup>7</sup> <http://www.gfbv.it/3dossier/lingue.html>

<sup>8</sup> KOLLÁR A.: *i. m.* p. 36.

A történelmi nyelvi kisebbségek védelméről szóló 1999/482 számú törvény többek között kiemeli, hogy:

Az alkotmány 6. cikkelyének végrehajtásaként, valamint összhangban a nemzetközi és európai szervezetek által felállított általános elvekkel, a Köztársaság védi az albán, a katalán, a német, a görög, a szlovén és a horvát népcsoport nyelvét és kultúráját, valamint a franciát, a franko-provanszált, a friulit, a ladint, az okcitánt és a szárdot beszélő népcsoportokat.<sup>9</sup>

Roberto Bolognesi egy, a Strasbourgi Parlament által kezdeményezett regionális nyelvekről szóló konferencián elmondta, hogy a nyelv és a dialektus megkülönböztetése nem a nyelvészekről, hanem a politikusoktól származik, és arra szolgál Olaszországban, hogy kikerülje az alkotmány nyelvi kisebbségekről szóló cikkelyét. Bár fontos lépésnek tartja a 1999/482-es törvényben foglaltakat, megállapítja, hogy az önkényesen tesz különbséget nyelv és nyelv között. Megtagadva így számtalan dialektustól a nyelvi státuszt, amely lehetővé tenné számukra, hogy szert tegyenek azokra a jellemzőkre, amelyekkel a hivatalosan elismert nyelvek rendelkeznek, úgymint standard norma, grammatikák és szótárak. Majd hozzáteszi, hogy a felsorolt eszközök a köztudattal ellentétben a nyelvi státusz következményei, és nem fordítva. Bolognesi a törvény vesztes nyelvei között említi a ligur nyelvet is, amelyet az *UNESCO Red Book for Endangered Languages*, az *Ethnologue* és a *Sabhal Mor Outaig Egyetem* is gallromán nyelvként ismer el<sup>10</sup>, és ezt a helyzetet csak tovább rontja az a tény, hogy a ligur nyelv nem rendelkezik standard írásos formával<sup>11</sup>.

A ligur nyelvekkel egyedül az 1990. 05. 23-i 32-es számú ligur regionális törvény, majd ennek az 1999. 12. 20-i 37-es számú módosítása foglalkozik.

A törvény magában foglalja többek között, hogy a megye előmozdítja, koordinálja és megőrzi területén a nyelvet, a népzene és a néphagyomány kulturális értékeit és ezek társadalmi használatát. Felállít egy három főből álló tudományos bizottságot, amelynek legfőbb feladata, hogy olyan javaslatokat tegyen a megyei végrehajtó bizottságnak, amely előmozdítja a megye etnikai örökségének és nyelvének a valorizálását. Létrehoz egy ezzel foglalkozó regionális központot és egy könyvtárat, ahol megőrzik és a köz részére hozzáférhetővé teszik az összegyűjtött anyagokat. Anyagi támogatást nyújt azoknak az önkormányzatoknak és hegyvidéki közösségeknek, amelyek lehetővé teszik az általános iskolai oktatásban tanuló kisiskolások részére a dialektus és a néphagyományok elsajátítását.

<sup>9</sup> KOLLÁR A.: i. m. p. 109.

<sup>10</sup> [http://www.comitau.org/Mangaras/ainas/bolognesi\\_-\\_incerti.pdf](http://www.comitau.org/Mangaras/ainas/bolognesi_-_incerti.pdf)

<sup>11</sup> *Il Secolo XIX*. 2003. 05. 21.



Anyagi támogatást és ösztöndíjakat ad a témával kapcsolatos rendezvények, konferenciák szervezésére, publikációk megjelentetésére pedig 50 millió lírát különít el a fent említettek megvalósítása érdekében, majd hozzáteszi, hogy ez a 1999-es költségvetéstől lép érvénybe.

Franco Bampi, genovai egyetemi oktató, a Ligur Függetlenségi Mozgalom (MLI) főtitkára szerint az a legnagyobb probléma az említett törvénnyel, hogy „*ch’a vegne privilegiä a conservassion ciüttosto che a promossion*”, vagyis, hogy inkább a nyelvmegőrzést ösztönzi ahelyett, hogy a nyelv promóciójára helyezné a hangsúlyt. Persze emellett a fontos tény mellett, hogy ez a törvény soha, semmilyen állami támogatásban nem részesült<sup>12</sup>.

2003. február 6-án jelent meg egy cikk a *Secolo XIX* című országos napilapban arról a törvénytervezetről, amelyet a *La Maona* nevű kulturális szervezet fogalmazott meg. A tervezet egyik legfontosabb törekvése, hogy a RAI 3 olasz közszolgálati televízióban ligur nyelvű híradót vetítsenek, ligur nyelven is olvashatóak legyenek az utcatáblák a megyében, és hozzanak létre egy ligur tanszéket az egyetemen, amelynek feladata a dialektológia, illetőleg a ligur nyelv és irodalom oktatása lenne.

A *Gazzettino Sampierdarenese* 2006. július 6-i számában jelent meg egy rövid írás, amelyben Bampi azt állítja, hogy paradox módon azok az emberek vádolhatók a dialektusok megölésével, akik azt ismerik, beszélnek, és kulturális értéként tartják számon. Egyedül ők dönthetnek a dialektus sorsa felől. Ha egy dialektus kihal, arról az a közösség tehet, amely ezt beszélte. A genovai nyelv, illetve bármely változatának továbbélése azon múlik, hogy a genovaiak használják-e a dialektust, vagy sem.

## Bibliográfia

BATLEY, E. – CANDELIER, M. – HERMANN-BRENECKE, G. – SZÉPE GY.:

1995. *Politiche linguistiche per il mondo del XXI secolo. Rapporto per l’UNESCO*. Bulzoni, Roma.

KOLLÁR A.:

2006. *Sauris/Zahre. Nyelvpolitika és nyelvi jogok Olaszországban egy többnyelvű közösség tükrében*. JATEPress, Szeged.

---

<sup>12</sup> [http://www.francobampi.it/zeneise/lezze/1990\\_32.htm](http://www.francobampi.it/zeneise/lezze/1990_32.htm)

MIKLÓS M.:

2000. *Nyelv és nyelvjárás Olaszországban*. In: Luigi Tassoni – Fóris Ágota szerk.: *Olasz nyelvi tanulmányok az alkalmazott nyelvészet témaköréből*. Iskolakultúra, Pécs, pp. 48-61.

### **Internetes hivatkozások**

[http://www.comitau.org/Mangaras/ainas/bolognesi\\_-\\_incerti.pdf](http://www.comitau.org/Mangaras/ainas/bolognesi_-_incerti.pdf)

[http://www.francobampi.it/zeneise/lezze/1990\\_32.htm](http://www.francobampi.it/zeneise/lezze/1990_32.htm)

<http://www.gfbv.it/3dossier/lingue.html>

[http://www.pianetascuola.it/dizionari/storia\\_parole/cap3/1\\_bembo.html](http://www.pianetascuola.it/dizionari/storia_parole/cap3/1_bembo.html)



SZEGEDI  
EGYETEMI  
KIADÓ

